文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

上海市高校人文社会科学重点研究基地基金资助
蓬瀛道教音乐研究基金资助
中国仪式音乐研究丛书

贵州土家族傩仪式音乐研究

邓光华 著



贵州土家族
傩仪式音乐研究

邓光华 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

贵州土家族傩坛仪式音乐研究/邓光华著．—北京：
文化艺术出版社，2012.12
（中国仪式音乐研究丛书）
ISBN 978－7－5039－5529－7

Ⅰ.①贵…　Ⅱ.①邓…　Ⅲ.①宗教音乐—研究—贵州省　Ⅳ.①J608

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2012）第 301375 号

贵州土家族傩坛仪式音乐研究

（中国仪式音乐研究丛书）

著　　者　邓光华
责任编辑　帅　竞
封面设计　姚雪媛
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条 52 号　100700
网　　址　www. whyscbs. com
电子信箱　whysbooks@263. net
电　　话　（010）84057666（总编室）　84057667（办公室）
　　　　　（010）84057691—84057699（发行部）
传　　真　（010）84057660（总编室）　84057670（办公室）
　　　　　（010）84057690（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2014 年 5 月第 1 版
　　　　　2014 年 5 月第 1 次印刷
开　　本　700 毫米×1000 毫米　1/16
印　　张　21.5
字　　数　360 千字
书　　号　ISBN 978－7－5039－5529－7
定　　价　39.00 元

序

曹本冶

近年来，海内外对中国传统文化的研究领域已涉及较广泛的层面。相对而言，作为传统文化的一个重要组成部分——中国传统仪式音乐的研究，却仍是处于初步阶段。随着对传统文化认识的不断更新及研究范围的不断扩展，传统仪式音乐在整个中国音乐史中的特有价值和深远意义已愈来愈明显。同时，基于人为因素，不少仪式传统现今正面临着失落的危机，如果再不对它们进行系统性的抢救、保护及研究，中华民族的下一代将永远失去这一部分珍贵的遗产。基于此，香港中文大学音乐系的“中国传统仪式音乐研究计划”重点对中国的道教、佛教、儒教及少数民族仪式音乐和宫廷仪式音乐进行系统性收集、整理和理论研究，并联合海内外有关专家学者及研究机构，共同弘扬中华民族精神，促进传统文化的继承和发展。

“中国传统仪式音乐研究计划”是长远性的系统工程，划分为几个阶段。本计划1994至1997年项目“中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”以比较研究在历史上占有重要地位的道教仪式音乐传统为主，并以其他相关的仪式音乐传统（如佛教、少数民族宗教信仰等）比较研究为辅助。该项目是由香港中文大学音乐系“中国传统仪式音乐研究计划”主持曹本冶联同中央音乐学院袁静芳，统筹协调各地有关学者进行的一个小组研究合作项目。

道教是中国本土产生的宗教，它在立足于中国文化两千多年的历史中，其影响伸展到社会的每一个层面，与中国人的生活和习俗有着分不开的密切关系。不

了解道教，就无法深刻理解中国文化的根源以及中国人的精神基本。道教科仪音乐作为道教的外向行为表现，其渊源可以追溯到春秋前的巫舞乐。但道教建教后在其科仪内所使用的音乐，一般以北魏神瑞二年（415）嵩山寇谦之撰《云中音诵新科之诫》中改“直诵”经文为“乐诵”作为道教科仪活动中运用诵经音乐的最早文献记录。之后，在道教的不断发展过程中，其科仪音乐形成了因时期、教派、地域和场合等的不同而多元化的风格特色。但在这多元化的表层结构之中却有更深层的共性因素。对此，我们的“中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”之焦点包括：

（一）道教各宫观传统仪式音乐的曲目和风格；

（二）道教仪式音乐演奏的习惯和场合；

（三）音乐在仪式中的运用及功能；

（四）仪式主持者的传承；

（五）道教仪式音乐与其他宗教仪式音乐（汉族、少数民族）及民间音乐的关系；

（六）道教仪式音乐的地域性及跨地域性因素。

近年来，在国内外学术界掀起了一股“傩文化热”，甚至有称当今各地区傩的活动为中国古代傩文化的“活化石”。虽然“活”的“化石”这一概念颇成问题，但现存的傩传统是不同时空、多层次的累积，而其中不乏较古老的因素，这是肯定的。《贵州土家族傩坛仪式音乐研究》是“中国传统仪式音乐研究计划”研究员邓光华积累了多年以来对贵州地区土家族傩坛仪式音乐的实地调查及研究心得，以“散点透视与整体观照相结合”的方法，多层次、多角度地在整体傩文化的环境之中，探讨居住在贵州铜仁地区土家族傩坛仪式音乐，包括土家族傩的历史、傩仪内容及傩仪音乐的风格特征及文化属性。

引 论

一、中国“傩戏热”及其研究现状

20 世纪 80 年代伊始，中国西南地区掀起了一股“傩戏热”。首先是贵州省思南县于 1985 年 3 月举办了以傩戏为中心的民族民间文艺调演，新华社很快向国内外发布了思南傩坛戏这一被称之为戏剧“活化石”的消息。同年 10 月，贵州安顺地戏代表团应邀参加法国“第十五届金秋艺术节”和西班牙“马德里第二届艺术节”的演出，在欧洲成千上万观众心中留下了深刻印象，被誉为“大地的艺术”。1987 年以后，“贵州民族民间傩戏面具展览”、“铜仁地区傩文化展览”等先后在北京举行，引起了轰动。学术界专家们观看展览后，纷纷题词或发表讲话，一致给予高度评价。著名戏剧家曹禺先生把傩戏称为中国万里长城之后的又一伟大奇迹，并发出了“中国戏剧史应该重新改写”的感慨。中国音协名誉主席、著名音乐家吕骥先生也挥毫写下了“中国艺术史的宝库”的题词。接着 1988 年 11 月，“贵州傩艺术形态展”暨傩戏学术研讨会在贵阳召开，来自全国各地的学者兴致勃勃地观摩了由贵州省文化部门提供的上千件傩面具、傩剧照，以及各种傩艺术品，并对傩文化的开发与研究问题展开了热烈的讨论，同时成立了中国傩戏学研究会，在国内外学术界产生了强烈的影响。此后，傩面具展、傩戏、目连戏调演以及各种规模的傩文化研讨会相继在各地举办，方兴未艾。一时之间，傩成了文化学、人类学、民俗学、艺术学研究的热点。以上情况是 20 世纪 80 年代以来中国傩戏热的大致轮廓。其实，傩作为一种客观存在的传统文化现象，从 20 世纪初以来，已曾引起过一些学者、专家的注意，如王国维、董每戡、唐文标、沈从文、吴晓邦、张庚等均涉足过傩的领域。江西、安徽、湖南、广西等省文化部门也做了一些调查研究工作，然而由于客观条件的限制，当时这项工作并

未受到应有的重视，也未曾将其提高到学科的角度加以认识，因而，很快就烟消云散了。直到20世纪80年代初，从贵州开始的傩戏热掀起后，随着一系列的调演和展览，才真正在深度和广度上引起学术界的重视，傩文化的研究才迅速发展。迄今，已召开了六次国际性傩戏学术研讨会，据不完全统计，1982—1993年期间，各地学者发表的傩文化研究文章约一千余篇，出版专著、文集、画册六十多种，发掘傩戏系列剧种四十多个。不少论著均以其独特的见解而引起学术界的瞩目，如《贵州地戏简史》（高论著，贵州人民出版社）、《贵州傩面具艺术》（贵州艺术研究所，上海人民美术出版社）、《傩戏、百戏和戏曲的双向选择》（薛若邻著，载《文艺研究》）、《商周古面具和方相氏驱鬼》（周华斌著，载《傩文化与艺术》文集）、《九歌与南方民族傩文化的比较》（林河著，载《文化研究》）、《傩腊之风》（萧兵著，江苏人民出版社）、《信仰·生命·艺术的交响——中国傩文化研究》（李子和著，贵州人民出版社）、《中国面具文化》（郭净著，上海人民出版社）、《傩·傩戏·傩文化》（王恒富主编，文化艺术出版社）、《中国傩文化论文选》（贵州民族出版社）、《傩戏，中国戏曲之活化石》（中国艺术研究院戏曲研究所、安徽省艺术研究所合编）、《目连戏研究文集》（戏曲研究编辑部）等等。同时，涌现了一批成绩卓著的傩文化研究专家，初步形成了一支中国傩文化队伍与网络。

傩文化在经过发掘、宣传的兴奋期之后，逐渐进入了深层次的理论思考时期。诸如傩的生态环境、傩的界说、傩与主流文化、傩与传统艺术、傩与当代世界等成了傩学研究的重要课题，人们很快意识到，傩不仅仅是戏剧活化石，而且是一个多学科交叉、渗透的综合文化系统，因而在研究方法上也随之进入了多角度、全方位的研究态势，从而大大拓展了傩文化研究的深度和广度，提高了整个傩文化的研究水平。研究对象除傩戏、傩面具外，还涉及傩仪音乐、傩仪舞蹈、傩仪文学、傩坛美术、傩坛巫医、傩坛巫术等。当然，这并不排除从总体上对傩文化的宏观研究，即是说，研究既是多角度、全方位的，同时，又不局限于一个方位、一个视角，而是要把傩的研究提高到多学科交叉的边缘学科高度加以认识。当前，傩文化研究的总体趋势大体如此。

二、傩乐的“实质”与调查研究

音乐是中国传统戏曲的组成部分之一，是为戏剧本身服务的。它同剧本、表

演、舞台美术等手段相结合，共同完成戏剧的表演过程。然而，在傩戏中，傩乐与傩仪、傩戏水乳交融，紧密不分。傩乐与傩戏不是一种从属关系，而是一个整体，这是由傩在长期历史衍变过程中的客观实际所决定的。

傩源于原始巫术活动，在这里，与其说音乐是一种艺术，不如说是一种巫术行为。人们相信巫乐之声能通达冥界，或愉悦神灵，或震慑鬼魅，这是原始先民及后世傩信仰者们相信声音通神的普遍信念，也是傩音乐巫术实质之所在。

随着历史的发展，傩进入宫廷以后，它在履行“驱傩逐疫”的同时，也为统治阶级服务，因而被纳入古代社会的“礼乐”之中，所以有的学者认为“傩乐是从巫风到礼乐这一发展阶段中的傩文化形态”。这里，“乐”主要是指特定的历史时期中的礼仪之俗和礼乐之风。所谓“无礼不乐”便是这个意思。由此可知，傩乐应为傩戏的前身，无论其“神通巫风”或“礼乐之风”都反映了它在各历史阶段的巫术实质精神。随着历史文化的发展，傩乐的宗教功能逐渐削弱，娱乐功能不断加强，慢慢形成了以傩乐为主体的祭祀表演形式——傩坛仪式剧。迄至今日，傩坛仪式剧的表演仍保留了歌、舞、乐（打击乐）三位一体的古代巫文化形式。但“乐”在这里仍处于核心地位，因此，研究傩乐是研究傩文化的主要方面和重要途径。

十年前，我曾在被誉为“傩戏之乡”的思南县主持了贵州省首次以傩戏为中心的民间文艺调演，全县 12 个区（乡）的 43 名傩戏老艺人参加了演出，为抢救濒于失传的原始傩戏迈出了第一步。为了加深认识和掌握第一手资料，还组织召开了十多次不同规模的傩戏艺人座谈会，接着又深入全县的二十多个村寨，对傩的文化形态作了全面而深入的考察。其中，特别强调了对傩乐的系统收集与整理，如在唱腔方面要求调查傩的曲目、曲牌、风格、调高，及演唱特点等；伴奏方面，强调了解打击乐（或管弦乐）的形态及构成、记谱、曲牌，与祭祀的关系以及功能意义等。结果表明，几乎各地的傩戏都是一种“以唱为主，锣鼓相帮”的表演形态。傩戏的手抄本也几乎全是唱词，很少有说白对话，这就从一个侧面证明了傩乐在傩戏活动中的实质作用。十年后的今天，我由于应邀参加“中国传统仪式音乐研究计划”的撰稿工作，使我有机会再次到思南、德江、铜仁一带采风，在这次田野作业中，我一方面对过去所掌握的傩仪音乐作了补充、完善，同时也开始从文化学的角度加以观察、思考。通过对许多傩戏老艺人的采访和观看

他们的演出，使我对傩乐有了进一步的认识，并试着从音乐学与文化学的角度对最有代表性的傩乐重新作了分类，即将其分为人声、超人声两大类，每类中相关的文化因子有：

傩乐
- 人声
  - 巫歌、咒歌、傩腔
  - 呼号声、迎神逐疫声
- 超人声
  - 牛角声、师刀声、令牌声、竹封声
  - 锣、鼓、钹、铃等鼓乐声

显然，傩乐在这里并不作为一种审美形态的音乐存在，而是一种宗教的象征手段，因此，它有更多的文化内涵。我们知道，傩的宗旨是驱鬼逐疫，傩戏（主要是正戏）是直接为傩仪活动服务的，这就造成了包括唱腔在内的一切表演都是围绕沟通神灵、驱逐鬼疫而开展的活动。傩乐在这里只是一种阴阳交感的信号，是沟通人神之间的中介手段。它与傩仪、傩戏融为一体，共同为通神娱神服务，从而构成了一个音乐文化的复合体。为此，在傩仪音乐的调查过程中，既要注意其人声（傩歌）部分，也要注意其非人声和文化背景方面，只有这样才能较深刻地、全面地反映这个在特殊历史条件下形成的特殊音乐文化现象。

三、傩乐的文化层次与研究方法

傩从古延续至今，汇蓄了从原始时期到近代各历史阶段的宗教、文化与民间艺术，其形态是纷繁复杂的，因而，对其文化层次很难作出明确的划分。然而，任何一种文化都有其历时与共时的性质，即文化的纵剖面与横断面，因此，我们仍可以从历时性上将傩的文化层次分为三个时期，即前原期、原生期及发展期。所谓“前原期”，是指先秦以前的时期，“原生期”是指先秦至汉唐时期，“发展期”是汉唐以后的时期。这三个时期实际上就是傩文化从娱神向娱人逐步衍变的一个动态过程。从共时方面又可将其划分为三种类型，即以中原儒礼文化为代表的“中原傩”型，以楚、蜀文化为代表的“荆楚傩”型，以及以萨满文化为代表的“北部傩”型。三种类型不仅具有鲜明的地域性特征，而且从相对静态的角度反映了傩文化的横向发展与流变。傩的文化层次明确后，对傩乐的文化层次就不难理解了。如前所述，傩乐是傩戏的核心，是傩形态不可分割的一部分，因此，

傩乐的文化层次必然同傩的文化层次是一致的。也就是说，可以作上述“三个时期”和“三种类型”的划分。这样的划分既能使我们从宏观上把握中华大地范围内傩和傩乐的整体状况，又能使我们进一步加深对处于动态发展过程中的傩乐的全面了解，因而是比较客观的。当然，作为一种历史文化现象，傩乐的文化层次并非泾渭分明的，它们往往融汇在整个傩仪活动过程中。而且，傩乐是受其特殊文化观念及其行为模式制约的，它的整个过程都伴和着传统的习俗和心理反应过程，从而形成一个立体的、多维的文化整体，在这“整体”面前，单纯强调其组成元素中的某一方面都是片面的，因而也是不可取的。

其实，人类艺术的萌芽初始就同巫术混沌不分，是一种歌、舞、乐（诗）三位一体的结构模式，这种“三位一体”常常是通过祭祀仪式去体现的，这里的“乐”并非单指音乐，而是包括诗歌、舞蹈，乃至更广泛的内容在内的，其含义已延伸到音乐之外的文化背景中，因此，我们才说它是立体的、多维的文化复合体。明确了这一点后，接下来我们很有必要探讨一下傩乐的研究方法问题。

近几年来，民族音乐学理论取得了突破性的进展，“传统音乐学界认识到音乐的意义是由文化决定的，音响的含义是音乐行为的核心”。著名民族音乐学家恩克蒂亚（J. H. kwabena NKetia 1921—　）在其论文中认为：“他自己的田野工作经历表明：音乐传统并不仅是由保留下来的曲目所组成的，而且也是由音乐行为之所以发生和被加以解释的整个知识领域所组成。”说明仅仅靠记录一些谱例或单纯作某些音乐形态分析的方法是不全面的。对傩乐的研究尤其如此，如果脱离文化背景而单纯从音阶、调式、旋法等方面去研究，不仅收获不大，而且相反会使这本来多彩多姿的音乐变得黯然失色，因此，我们必须拓宽研究视野，即既从音乐学的角度，又从文化学的角度；既要用音乐学的研究方法，又要有别于一般音乐学的研究方法。具体地说，就是要把傩仪音乐放到那特殊的傩仪祭祀环境与气氛中去加以审视，并把傩的祭祀、表演、民俗，以及与傩活动有关的一切行为当作傩乐本身看待，而绝不能把傩仪音乐单纯抽出来作所谓纯音乐的研究。这种多角度、多层面的观察与思考，可以说是一种“散点透视与整体观照相结合”的方法，它把傩乐作为一种文化复合体加以看待。特别强调傩仪音乐后面那些非音乐活动形式与行为，强调其动态过程与整体。这就比较符合多学科交叉的傩文化

学科特点。这种“散点透视与整体观照相结合的方法”对我们深入了解傩乐的结构、功能以及审美价值判断等十分有利，它不仅是我们研究傩仪音乐的一种方法，同时也是研究中国传统音乐的一种方法。

邓光华

1997 年 1 月于贵阳

目·录

第一编

贵州土家族及其文化传统



第一章　贵州土家族概况

土家族是一个古老而又年轻的民族。说它古老，是因为先秦史籍就有其活动的记载；说它年轻，是由于其族别是1956年才为中华人民共和国国务院批准成为单一民族的。据1987年底统计，全国共有土家族人口450万左右。分布于湘西、鄂西、川东南以及贵州的东北部等地区，在中华民族大家庭中，算得上是一个人口较多的民族①。

第一节　地理环境与物产资源

居住在贵州的土家族主要分布在黔东北铜仁地区，包括铜仁、江口、印江、思南、德江、沿河、石阡、松桃、万山、玉屏等县。据1990年第四次全国人口普查统计，贵州共有土家族人口1,028,189人，占全国土家族总人口的17.5%②。除此之外，遵义地区的务川、道真两县境内及黔东南苗族、侗族自治州的镇远、岑巩等县也有分散的土家族人居住。

贵州土家族地区，东与湖南省的湘西土家族、苗族自治州交界；北与四川省

---

① 彭继宽、姚纪彭主编：《土家族文学史》，湖南文艺出版社1989年版，第1页。

② 张民主编：《贵州少数民族》，贵州民族出版社1991年版，第110页。

涪陵地区的武隆、彭水、酉阳、秀山等土家族、苗族自治县接壤；南接本省黔东南苗族、侗族自治州；西北部属武陵山和大娄山的东北部。境内有梵净山、凤凰山、苗王坡、六龙山等大山。著名的梵净山海拔高达2493.8米，重峦迭嶂、地势陡险，在重重峰谷之间，间有丘陵起伏，将纵横无数的溪流分为乌江水流和沅江水流。乌江发源于黔西乌蒙山麓，由余庆县境经石阡、思南、德江、沿河县，于四川的涪陵市注入长江。可通轮船或木船上达重庆，下至上海，水上交通为经济发展提供了运输之便。贵州土家族地区属中亚热带，气候潮湿，年降雨量在1100—1400毫米之间，无霜期常在280—300天。由于地形复杂，局部地区天气变化无常，有“十里不同天”之说。

贵州土家族地区资源丰富，农作物有水稻、小麦、玉米、红苕、洋芋等。土特产有油桐、乌柏、猕猴桃、刺藜等。矿产以汞最为著称，不仅蕴藏量大，而且开采历史悠久。其他如煤、锰、磷、铅、锌、重晶石、大理石等也有出产。在众多的自然资源中，最引人注目的是一些珍贵野生动物。仅梵净山自然保护区的304种动物中，属国家一、二级保护的珍稀动物就有11种，如黔金丝猴、熊猴、红面猴、华南虎、云豹、毛冠鹿、苏门羚、穿山甲等。还有诸如白腹锦鸡、娃娃鱼、麝獐、丽纹蛇等也很名贵。植物品种也很多，属森林植物的就有五百余种，其中，杉、松、柏、楠、栗等均为名贵木材，远近闻名的观赏树——珙桐（又名鸽子树）、鄂木、冷杉、香果等名贵树木也很突出。其他还有名贵药材如天麻、杜仲、原朴、川贝、五倍子等一千多种①。

第二节 族源、族称与历史沿革

土家族人自称“毕兹卡”（$Pi^{2}tGi^{4}Kha^{4}$），是古代巴人的后裔，其历史发展经历了“由巴而蛮、由蛮而土、由土而土家”的历史衍变过程，土家族至今没有发现自己的民族文字，却有自己的语言，属汉藏缅语族，是接近彝族的独立语言。目前，土家族语言已大多消失，普遍操汉语，使用汉族文字②。

贵州土家族地区历史悠久，早在殷商前就有蛮夷诸族在此杂居生息，传说黄帝族的东夷颛顼部落即是土家族的祖先，夏禹时颛顼后裔廪君便来到这里，与湘西、黔东一带的土著合流，形成了以“虎图腾”为标志的“五溪蛮”之一部分，因而应为最古老的土家民族的一支。据《春秋·左氏传》、《华阳国志》载：公元

① 张民主编：《贵州少数民族》，贵州民族出版社1991年版。

② 彭继宽、姚纪彭主编：《土家族文学史》，湖南文艺出版社1989年版。

前十一世纪周武王伐纣时就有巴人参与，因伐纣有功而受封为巴子国。秦统一中国后，贵州土家族地区曾属巴郡和黔中郡。三国时，诸葛亮“南抚夷越”使这一地区开始同中央王朝建立了联系。至隋唐时期，封建王朝推行羁縻政策，唐王朝将全国分为道、州、（郡）县三级，今贵州土家族地区的许多县，以及遵义地区的务川、道真等曾均为思州、费州、锦州、黔州等郡所属。宋沿唐制，于徽宗大观元年（1107），思州土司田佑恭入朝要求内附，后被获准，命田佑恭为思州刺史。从此，土家族地区与封建王朝在政治、经济上有了密切往来。元代，中央王朝对西南少数民族推行土司制度，改思州为宣抚司。到了明朝时期，土司制度日臻完善。元至正二十五年（1365），思南宣慰使田仁智和思州宣抚使田仁厚先后遣使“归附”，分别被授为宣慰使。永乐十一年（1413），因思南宣慰使与思州宣慰使（即田仁智与田仁厚）不和而常发生战争，朝廷多次调解无效，遂以武力平定，将思南宣慰使所辖的十七长官司分设思南、铜仁、乌罗、镇远四府，在部分地区设置流官。从此，长达五百多年的历代土司统治宣告结束，“改土归流”制一直沿袭到清代①。

第三节　原始习俗及信仰

贵州土家族地区，群众中残存着许多原始宗教观念与信仰遗俗，尽管它们在社会发展与人为宗教的冲击下已经变形，但我们仍可找到不少这方面的残迹。

信奉傩坛的土著人民，普遍存在着鬼神观念。他们相信人有一个无形无质、依附于人体而又独立于其外的灵魂，人在灵魂在，灵魂离开了身体，人的呼吸也就停止了，这便是鬼魂以及前生来世等观念的依据。在他们看来，除人间世界外，还有一个鬼神的世界，那是一个为凡人所不能看到的，却与人间息息相关的世界。那个世界与人间相似，有美丑善恶之分；有善神凶神，善鬼恶鬼。求助神灵可以得到庇护，冒犯神灵则有不测之灾，而各种恶鬼无时无刻不在寻机加害于人，唯其如此，傩坛巫师的本领才得以施展。如谁生了病，则由巫师首先请圣安师、默念咒语，然后起掌问卦。于是神灵垂降指引，马上便能发现病因：或家神许愿未了；或于神位前许愿不明；或土神为祸，灶神为祸，香火不安，动土有犯；或有恶鬼作祟，如外鬼入宅、女鬼缠身等。针对这些情况，巫师用不同的办法来对付它们。如作祟的是善神，则敬奉之；是善鬼，则调停之；是恶鬼，则驱之。有不听处置者，则施以祓除之法，迫使其原形毕露，然后将其收囚在小土罐中，

---

① 王承尧、罗午：《土家族土司简史》，中央民族学院出版社1991年版，第77页。

密封后埋掉。在土家族群众的病患者中，巫师们认为最常见的是失魂不归，谓之“走脚”，凡“走脚”者全身无力，面黄肌瘦，只有通过“钉胎”才能解救。于是巫师画符念咒，口衔红齿（耙田的铁齿用火烧红），在病者家堂屋划一圆圈，然后将红齿钉于圈内，撒上灰粉，连续七天用水浇之。其意为已把失落之魂招回来钉住，不会再跑，故能使病者康复。此外，凡恶鬼缠身，且阳寿未满者，病人常死而复活，巫师前来画符驱疫后，还要扎一茅人埋于后山之上，用以取代病者离开人世，去到阴间冒名顶替，称为“取替胎”。

信奉多种神灵，是土家族傩坛原始宗教残余意识的又一表现。他们把各种自然和社会现象视为由一些神秘力量所操纵的，并将其人格化，赋予生命和威力，奉为神灵加以崇拜。如傩坛祭祀中所请的“八部”大神：天神、地神、山神、风神、火神、水神、雷神、太阳神。“八部”之中又有为数众多的神祇。“天部”中有中天星祖、北极紫微、元卿大帝、金光圣母、三元盘古、三元教祖、三乔王母等。“地部”有“五帝”、“十殿”之神，甚至有七千祖师、八万师祖之说，神灵之多，令人惊叹。神灵之间还有一定的等级关系，不仅有大小之分，还有特定的司职，本着不同的职能，各行其事。据说天神赐福，地神赦罪，水神解厄，文昌帝君管功名禄位，山神管六畜兴旺及人寿年丰等。在一些特定的场合，还有一些特别的神祇，如门神、灶神、庙神、山寨神、城隍神等。这种相信众多神灵并存的多神观念，是原始社会后期宗教意识的反映，可见土家族人的信仰与原始宗教渊源之深。

原始信仰遗俗在土著中常见的有：

一、预兆　思想古朴的土家族群众因对自然界出现的特殊现象不可理解，故感迷惘敬畏，并产生种种附会，由此得出一些虚玄的推理，即预兆：如见山崩，母有灾；见树断，弟有难；见岩垮，夫妻不和；见蛇交配，男人有祸；母鸡乱啼有不测之灾；鹊屎污衣有孝服；老虎嘶鸣有兵马血光之灾等。当然，除了上述凶兆外，也有所谓吉兆。如见蛇入粮仓，五谷丰登；虫鸣怪，要进财……除此之外，来信、来客、亲人团聚、加官晋爵等也都认为有相应的预兆，这是古代精灵观念支配下，对自然现象无法解释的产物。

二、占方　土家人非常相信占方，他们认为妇女（甚至包括母畜）从怀孕第六月起至产后一月的时间里，都可能闹占方。这是一种无影无形，类似幽灵的东西。人们相信六丁六甲均有胎神，每天十二个时辰中，两小时占一个方位。前山后崁，房前屋后，室里室外，甚至每个角落都有“占方”的可能。人们倘若在有“占方”的位置有所行动，如钉钉、敲打、劈柴、锯木、搬家具、拆卸物件等，被“占方”后出生的孩子常出现畸形怪胎，如缺嘴、聋哑、六指、跛腿等。危害之大，使人惊恐。每遇此灾，同样也要请傩坛巫师来解救——安占方。此时，巫师烧香焚纸，对着盛有神水的碗，提香画符，口中喃喃念咒，然后将神水放置于

产妇之床脚，这样“占方”自然解除。

三、神判　所谓神判，其实是一种原始的占卜形式。土家群众称之为“强盗李”。傩坛巫师用它来发现和裁判罪人。其法事过程与冲傩相似，但在神案前放一油鼎，倒入桐油数桶，加以烧沸，然后将舂好的糍粑（数量多少根据观众人数而定，通常为一石糯米）放入油鼎中炸熟，然后让相关人员到沸油中取食糍粑，无罪者手入沸油毫无感觉，犯罪者伸手取食，则沸油猛烈起爆，直喷罪人。此外，巫师们还在祈者家堂屋门槛内深埋一个小木人（谓之地傩），一般人进出平静如故，犯罪者跨入时，木人陡然跳起，使其束手就擒。这种依靠神灵裁判罪人的形式，在中古时期的欧洲及非洲原土著民族中均曾流行过。

四、掐时　土家族傩坛巫师能通过掐时来洞穿神秘、预测未来。如探求病因、追查窃贼、找寻失物、问讯行踪，乃至推断个人前程、官司成败、旅途安危等。方法是利用五个手指的指节分别代表乾、坎、艮、震、巽、离、坤、兑的位置，运用八卦原理加以推算，按一定口诀对号入座，善于掐时的巫师常常能根据各种具体情况即兴编说内容。

第四节　民俗风情与民间文艺

一、民俗、风情　贵州土家族人民在漫长的历史发展过程中，形成了许多独特的民俗风情。如“祭土主”、“还傩愿”、“过赶年”、“跳摆手舞”以及“哭嫁”、“跳丧”等。其中，尤以“哭嫁”、“跳丧”最富代表性。它们是土家族人民抒发生离死别的精神寄托和痛苦心绪的慰藉。

1. 哭嫁　土家族人曾经有过婚姻缔结自由的历史，而且流行过姑表开亲、同姓开亲以及所谓的“血表联姻”的习俗。随着汉文化的输入，土俗逐渐消失，儒家伦理道德给土家族人民戴上一副沉重的枷锁。尤其是“改土归流”以后，封建化程度日渐加剧，男女青年的婚姻不得不服从于“父母之命”与“媒妁之言”。因此，出嫁对于土家族姑娘来说，已不再是幸福的归宿，她们常常叹不幸，诉离愁，以长歌当哭表达心中的万般情感，于是哭嫁这种民间文艺形式应运而生。土家族人历来重视哭嫁，姑娘们从小就要学唱哭嫁歌。哭嫁的时间各地不一，有的从婚前七天开始，有的从前三天开始。哭嫁时，长辈亲戚、邻里乡亲都有人来参加陪哭，那如泣如诉的歌声深切感人。这种哭嫁有多种形式，有独哭、对哭，以及齐哭（陪哭）等。哭嫁常常是通宵达旦，直至次日天明。哭嫁歌紧紧依附于哭嫁习俗，其内容程序与婚姻形式基本是同步的。即不同的婚礼仪式有不同的哭嫁歌，因此，哭嫁歌结构宏大，类似一部声乐套曲。一般包括：哭开场（哭爹娘、

哭兄嫂、哭姐妹、哭众亲朋）、哭神祇（哭天地、哭祖宗、哭五方）、骂媒人（哭梳妆、哭穿衣、刮脸）、哭上轿（尾声）。显然，掌握这一套哭嫁歌也并非简单的事，而土家族姑娘们却大多能掌握，因为她们深知，只有唱好哭嫁歌才能被认为是德才兼备的良家女子。也许正因为如此，哭嫁歌才得以较好地传承下来①。

2. 跳丧　跳丧又叫哭丧、跳丧鼓、唱孝歌，是土家族人民为悼念死者而举行的祭祀性歌舞活动。土家人的丧葬仪式十分隆重，其中的“铙棺”、“发丧”等都是在歌舞中进行的。历代祖先认为：人死是灵魂升天的表现，因而，丧葬仪式要在热烈的歌舞中进行，体现了一种哀而不悲的美学情趣与哲学思维。

土家族丧葬有四种基本形式，最古老的是岩洞葬，其次是火葬，继而是生基葬（用石板砌成长方墓坑，将棺木放置于内），现在流行的是土葬。哭丧便是在土葬过程中进行的。哭丧有传统的程式，当死者装殓入棺后，即在堂屋设灵堂吊孝，灵床下点“地府灯”一盏，放筛子一面，里面撒一层草木灰，人们相信死者投生后会在灰上留下脚印，告之以来世的去向。出殡前的晚上，要在灵堂设置歌场，请歌师同群众一起唱孝歌。孝歌的锣鼓十分热烈、紧凑，歌声凄切、哀婉，舞姿粗犷、古朴，具有一定的感染力。孝歌形式多样，有劝孝歌、盘歌、庚歌等。内容除祭奠亡灵之外，还有说古唱今、猜谜解字、山川景物、闲言趣事等。其过程包括“开歌场”、“接亡人”、“唱孝义”、“送歌神”四方面。最后由“刹鼓”收场，人们唱起“歌郎送出门，庄子返天庭，亡老安葬后，孝春万年兴”。安葬结束后，还要举行招魂仪式，可见土家族哭丧活动同民俗关系是何等的密切。

二、民间文艺　贵州土家族人民能歌善舞，男女老少均能即兴而歌。人们道途相遇以歌对话；田间劳作以歌鼓劲；上坡薅草击鼓助威，还有许多优美矫健的传统舞蹈，如摆手舞、铜铃舞、蚌壳舞、跳马舞、梅山舞等。新年佳节还要出龙灯、花灯、狮子灯、放烟火架等，下面简单介绍几种：

1. 山歌　贵州土家族地区是典型的高原山区，农业活动基本上都在山野上进行，因而山歌成了人们的亲密伙伴。在这里，干什么活就唱什么歌，砍柴、放牧、犁田、薅草、伐木、耕收、拉纤等无不编织成歌。这些山歌的内容十分丰富，从日常生活事件到重大社会题材都有所涉及。如反映劳动人民在旧社会制度下生活的长工汉、放牛娃、挑脚佬、打渔郎等，他们“一年苦到头，含泪回家中”。

恶劣的自然条件也给土家族人民带来了莫大的苦难，但土家族人却十分顽强，生就一种坚毅、开朗、积极向上的天性，他们总是乐观地、信心百倍地投入各种生产劳动中，风趣的《望牛山歌》、幽默的《扯谎歌》、多彩的《砍柴歌》以及不拘一格的《盘歌》等，无不跃然于声容笑貌间，使人如闻其声，如见其人。山歌不仅消愁解恨，而且，还表达了他们对生产生活中的某些哲理思想，启

---

① 张民主编：《贵州少数民族》，贵州民族出版社 1991 年版。

迪下一代如何认识生活，“树不成材枉自多，话不在理枉自说，庄稼无肥难长好，鱼儿无水命难活”。这类山歌感情朴实，言简意深，唱出了土家人的生活体验与人生哲理。其他，诸如对自由婚姻的追求，对幸福生活的向往，对生产、生活知识的传授，以及对时令节候、春耕夏收方面的内容也在山歌中常见不鲜①。

2. 薅草锣鼓　薅草锣鼓又叫打闹歌。土家人大多居住山区，山多田少，包谷、红苕为其主粮。每到春夏，大量的劳作便是薅草。由于天热草多，薅草劳动十分辛苦，为了减轻疲劳，鼓动情绪，这种紧密配合薅草的民歌便随之诞生了。“六月太阳黄，晒死草头王，众亲把草薅，汗水滴成塘。”这首薅草歌便是对土家族人薅草劳动的生动描绘。

薅草锣鼓歌的内容十分丰富，有歌唱历史故事的，有歌唱民俗民情的，有反映爱情生活的，也有传授生活知识的，但更多的是同生产劳动紧密配合的歌唱。整个薅草锣鼓歌由一锣一鼓伴奏，他们跟在薅草队伍的后边，边敲边唱，即兴而歌，时领时合，十分感人。土家族薅草锣鼓很有特色，虽然只有一锣一鼓，但由于节奏多变，强弱相间，毫无单调之感。有的老艺人敲击技术很高，时而轻击，时而重击，时而闷击，时而放击，尤其在鼓劲时，鼓点由慢到快，由弱渐强，最后密如联珠，加上众人和唱，夹之以“哦嗬”之声，漫山遍野此起彼伏，将薅草劳动推向高潮，气氛甚为热烈，场面十分壮观。

3. 劳动号子　土家族劳动号子较多，不同的生产方式产生了各种类型的劳动号子，如石工号子、抬石号子、打夯号子、挑担号子、拉木号子、榨油号子、船工号子等，其中，最有特色的是乌江船工号子。乌江发源于乌蒙山东麓，流经贵州、四川两省，于四川涪凌注入长江，全长1050公里。由于乌江两岸自然条件险恶，礁石密布，险滩不断，因而其木船结构、劳动方式——撑篙、划桨、板桡、拉纤等均与其他地方不同，从而形成了丰富多彩的乌江船工号子，如《开船号》、《过河号》、《钩船号》、《平水号》、《上滩号》、《收纤号》以及《盘大滩号子》等。这些号子不仅在行船劳动中充分发挥了实用功能，而且音乐很有特色，深受广大群众喜爱②。

4. 打溜子　打溜子也叫打响器、打家伙，或打围鼓，是土家族人民十分喜爱的民间文艺形式之一。每逢喜庆节日、婚嫁、寿诞等场合，人们都要自发组识打溜子。那热烈、欢快、起伏跌宕的音乐，反映了人们对美好生活的祈愿和精神享受，土家族溜子乐的基本乐器有小锣、大锣、钹、鼓等。由于小锣声音尖脆，发出“溜溜”之声，故打溜子由此得名。溜子曲牌很多，表现力也丰富。传统曲牌就有上百个之多。有表现欢腾喜庆的“金银调”，有模仿鸟兽生活情趣的“雁拍

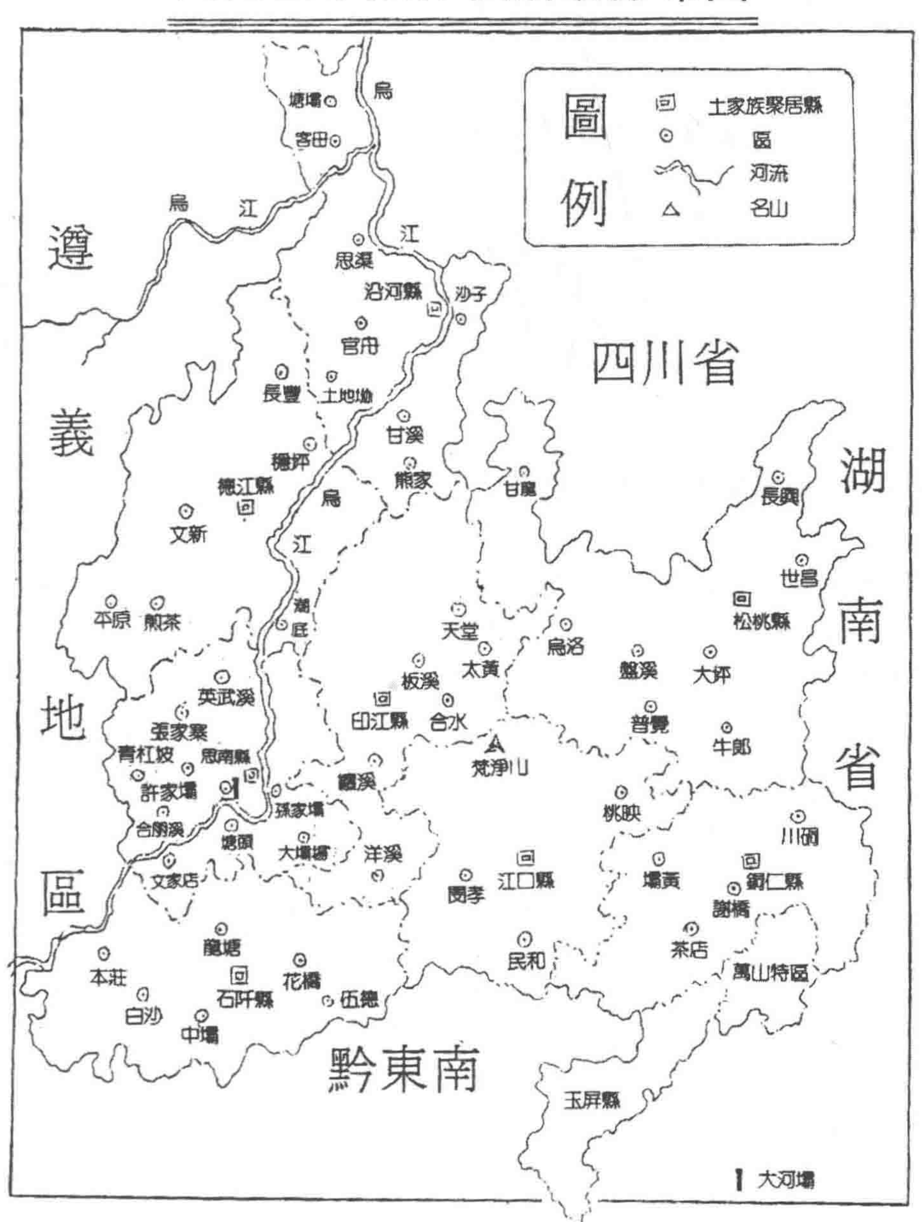
---

① 邓光华主编：《中国民歌集成·贵州卷》，土家族分卷概述部分，人民音乐出版社1995年版。
② 邓光华：《乌江船工号子研究》，《中国音乐》1989年第4期。

翅”，有描写自然景色的“半边月”、“倒流水”等。真是多姿多彩，生动感人。

贵州土家族还有丰富多彩的民间工艺，如纺织、印染、刺绣、剪纸、编织、雕刻等。纺织历史悠久，很早以前就曾以精工细致的“賨布”闻名于世。在蓝靛传入前，土家族人就创造了土法染制灯布、太阳布以及月蓝、双蓝、毛蓝等土布。土家族刺绣也很精致，图案逼真，生动感人。剪纸多用于门、窗、墙或盖礼品，画面栩栩如生，有鲤鱼跳龙门、喜鹊闹梅、蝴蝶戏花等。编织多为竹制品，有背篓、提篮、箩篼、围席、纸伞、斗笠等。其中，以思南塘头斗笠和印江纸伞最为有名。

贵州土家族傩仪活动分布图



第二章　土家族傩的历史考察

贵州土家族傩文化活动，是一种巫觋色彩极浓的原始宗教活动，这种可以堪称“活化石”的原始艺术形式，在我国有着悠久的历史。

第一节　原始宗教与古代巫风

据先秦典籍记载：我们祖先在几万年前就有了原始歌舞形式的宗教祭祀活动。《尚书·舜典》的“予击石附石，百兽率舞”，就指的是原始人们在渔猎劳动之余的祭祀。他们化装成百兽，唱歌跳舞，祈福酬神，仰求天地祖宗，以达图腾佑护的目的。在原始社会里，人们对疾病、生育、死亡及风云雷电等各种变故与自然现象均无从理解，只有通过唱歌跳舞寄情表愿，渴望获得风调雨顺，六畜兴旺，免灾除疫。生活在氏族社会里的人们以及后来阶级社会里拥有政权的统治者，也常与幽冥之事密切不分。每遇战争、狩猎、出游以及从事渔牧等，无不寄望于天。传说舜出外打猎，先要祭天下名山大川。商代的商王既是政治领袖，也是宗教领袖，他甚至还亲自编舞作祭。殷汤周武王出师打猎，事先必举行隆重祭仪，祈祷天地神灵①。1950 年，我国考古工作者在安阳武官村殷代古墓中发现了二十四具乐舞女奴骨架和三件专门用于祭祀舞蹈的小铜戈道具，足以说明殷代已有专门的祭祀机构②。那时在人们的意念中，只有苍天是宇宙万物的支配者。凡风暴淫雨、天旱、瘟疫等灾祸，都是由于人的失虔懈怠，受苍天惩罚的结果。这就是原始宗教在观念上产生万物有灵、拜倒自然的由来。

古代的巫术与较后的神道，实际上都是以巫、卜、史进行主事的。巫的一般

---

① 孙景琛：《中国舞蹈史》先秦部分，文化艺术出版社 1983 年版，第 72 页。

② 郭宝钧：《1950 年春季殷墟发掘报告》，转引自《中国舞蹈史》先秦部分，文化艺术出版社 1983 年版。

职责是祀奉天地鬼神，为人祈福禳灾。按其说法，凡巫师都通神灵，能凭附神的意旨预言未来及病祸原因，统驭鬼怪等。这在一定社会发展阶段中，曾产生过重大影响和作用，因而在我国许多朝代，巫风能一直保持和盛行。

商殷时期，从巫的人都是具有较高知识和地位的。他们同史、卜、贞等同掌占卜职务，能替鬼神说话，影响着国家朝政和君王的行动，许多大事皆通过巫术求示于鬼神。《尚书·洪范篇》上说：君王有大难的事，自己先多想想，再同卿士（高级贵族）庶民（低级贵族）及卜巫商量。春秋时晋献公以卜巫之意选骊姬为妻；秦穆公依靠卜巫决定攻打晋国；鲁穆姜按卜巫的话迁居东宫等，对卜巫的藉重可见一斑。直到春秋战国，卜巫的地位才有所削弱，但周代楚国仍重巫如旧，当是例外。《楚语·观射父》说："古者民神不杂，民之精爽不携贰者，而又能齐肃衷正，其智能上下比义，其圣能光远宣朗，其明能光照之，其聪能听彻之，如是则明神降之，在男曰觋，在女曰巫。"又说，巫"能知四时之生，牺牲之物，玉帛之类，采服之仪，彝器之量，次主之度，屏摄之位，坛场之所，上下之神，氏姓之出，而率旧典者为之宗……"显然，巫在当时的作用是不可忽视的。有人曾把"灵"字剖析为：从雨从巫，犹如神灵下凡附于巫之状①。《说文解字》曰："巫以舞降神也。"郑玄也说："巫以歌舞为职，以乐神者也。"可见唱歌跳舞已成古巫之职能。《楚辞·九歌·东皇太一》对巫为神所附时作了生动的描述："灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂。五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康。"《云中君》也同样："灵连蜷兮既留，烂昭昭兮未央，蹇将憺兮寿宫，与日月兮齐光。龙驾兮帝服，聊翱游兮周章，灵皇皇兮既降，猋远举兮云中。"可见当时巫舞已经达到了一定的艺术水平。

西汉时期，汉高祖把秦和六国的巫都重用起来，并分工为：梁国之巫祭天地、天社、天水、房中、堂上；晋国之巫祭五帝、东君（日神）、云中君（云神）、巫社、巫祠（古代二章巫）、族人炊（主炊事之神）；荆国之巫祭堂下，巫先（巫之祖先）司命、司糜（粥神）；秦国之巫祭社主、巫保、族垒；九天巫祭九天；河巫祭河神（在临晋之地）；南山巫祭终南山之山神。秦始皇信巫求仙，更是人所皆知的事。

巫的司职，除奉祭祀天帝鬼神外，也替人医治疾病。其手段一是用祈祷咒术，二是用草药汤酒之物。刘向在《说苑》里记载：一个名叫苗父的巫，为人治病时向北念"十字咒"，轻重之病即刻平复。《山海经·大荒西经》也有关于巫咸、巫彭（商代之神巫）等十巫往来灵山采集百药的记载，据说他们就是后来中医医道的创始者。

周代以前，巫职中男者称"觋"，女者称"巫"，但多以女巫为主。那时的女

---

① 吴钊、刘东升：《中国音乐史略》，人民音乐出版社1983年版，第11页。

巫不仅人才出众，能歌善舞，而且各方面本领较高。《晋书·夏统传》有这样的记载："其从文敬宁祠告人，迎女巫章丹、陈珠二人，并有国色，庄服甚丽，善歌舞，又能隐形匿影。甲夜之初，撞钟击鼓，间以丝竹。丹、珠拔刀破舌，吞刀吐火，云雾杳冥，电光电发。统诸从兄弟欲往观之难。从爻间疾病得疗，大小以为喜庆。欲因其祭祀，并往贺之，卿可俱行乎；统从之。入门，忽见丹、珠在中庭，轻步之舞，灵谈鬼笑，飞触挑拌，酬酢翩翻。"可见女巫在当时占有重要的地位。后代虽有男巫，但仍以女装歌舞祈神。就是近代西伯利亚和我国东北之萨满教，其巫亦为男扮女装，通过唱歌跳舞以求神灵佑助①。我国四川、广西一带的端公、师公；云南、贵州少数民族的巫师等均属类同。总之，凡傩坛巫教，其祖师多为女巫。贵州思南一带的土家族傩坛巫师在请圣祭词中多次迎请师娘，跳神祭祀中，他们也是以仙姐、仙娘身份出现的，说明土家族傩坛活动与古代巫风是有一定联系的。

然而，历史上并非所有朝代都重视巫风，也有轻巫，甚至仇巫和禁巫的。如鲁国国君见久旱不雨，巫师卜筮祈雨失灵，就打算把巫婆用火烧死，用以祭天求雨，结果因臧文仲劝阻才未执行。(《左传·文仲谏焚巫尪》）晋景公认为巫的言论全是骗人的鬼话，故将其处死。(《左传》）战国的魏文侯时西门豹当众将巫婆沉于河中，使神巫威风大灭。(《史记·滑稽列传》)

随着历史的发展，巫教逐渐为史官文化所排斥，以致逐渐走向衰落，有的就同当地的民间宗教、民间礼仪、民间歌舞相结合，形成不同民族、不同风格特点的民族宗教、民族礼仪或民间文艺形式。有的则衍变为旧社会中装神弄鬼、骗人钱财为职业的巫婆神汉。新中国成立后，随着祖国经济的发展和科技的进步，巫教活动销声匿迹，只在一些边远少数民族地区才偶有残存。

第二节　民间祭祀与宫廷傩舞

在我国古代社会中，随着自然崇拜的出现，民间祭祀日渐繁多：天地山川、日月星辰、社稷五祀、风师雨师以及"腊"、"雩"、"傩"等，都在祭祀之列。尤其是"腊"、"雩"、"傩"的影响最大，成为西周巫卜活动的三大祭②。

"腊祭"是为了酬谢神农氏等八位与农事有关的神灵所举行的民间祭祀，俗称"八腊"。在每年的十二月进行。举行腊祭时，人们装扮成神兽，戴着面具，

---

① 马德邻等：《宗教·一种文化现象》，上海人民出版社1987年版，第46页。

② 邓光华：《贵州思南傩坛戏概观》，贵州省艺术研究室、思南县文化局编，1986年，第4—6页。

整天饮酒作乐，唱歌跳舞，以求达到祈求丰收的目的。孔子对此曾作了“百日之劳，一日之乐”的解释，可见他对“腊祭”活动是赞赏的。

宋代的苏轼曾在《东坡志林》中说：“八腊，三代之戏礼也，岁终聚戏，此人情之所不免也……今腊谓之祭，盖有尸也，猎虎之尸，谁当为之……置鹿有女，谁当为之？非倡优而谁？”这段记载说明当时腊祭时所跳的舞蹈，就是由巫觋装扮成动物的拟兽舞。可以设想，腊祭中也有会装扮其他神祇的舞蹈，这种装扮就是戴着面具的，有一定情节的表演，因而，后来有的地方称腊祭为“腊戏”，原因就在于此。



图1 《山海经》中刑天舞干戚图

“雩祭”是古代人们在天旱之年举行的求雨祭祀。在周代，“雩祭”非常盛行，宫廷中也有专门领导雩祭的司巫之官，还有众多的舞雩巫女。《周礼·司巫》中就有“若国大旱则率巫而舞雩”的记载。《说文》中对雩祭解释说：“雩，夏祭，乐于赤帝，以祈甘雨也。”说明“雩祭”是在夏至日举行，其目的是祈求甘雨。据说，古人认为天不下雨是由于旱神天女魃作祟的结果，而天女魃受天帝的指使。所以，求雨必须向天帝作斗争。“雩祭”中的舞蹈表演，就是表现同天帝作斗争的情形。传说“雩祭”时，有戴着面具、装扮吴回、作诅咒天帝的表演。《山海经》里有记载古代西南夷举行“雩祭”的情形。书中称吴回为刑天尸，戴着口目朝天的面具，操戈执盾，对着天拼力冲杀，表现了我国古代人民敢于藐视天帝的大无畏精神。这是对我国古代祭祀中戴着面具表演的真实描绘。值得一提的是，贵州土家族傩坛在为求雨而演出的仪式剧《王玉林求雨》中①，也有骂天的情节，其中唱道：

引起銮笔天上去，玉皇老祖坐不成。
引起銮笔地府去，吓得阎王颤兢兢。
引起銮笔海中去，龙王吓得掉三魂。

这种藐视天帝的求雨祭祀表演，同《山海经》中所描述的吴回骂天可能有一定的联系。

傩祭，是古代祭祀活动中历史最早、影响最大的一种祭祀活动。其目的在于

① 邓光华：《贵州思南傩坛戏概观》，贵州省艺术研究室、思南县文化局编，1986年，第4—6页。

驱逐邪鬼恶魔。据说邪鬼恶魔是颛顼氏的三个儿子，一个住在江水，称疫鬼；一个住在若水，称为魍魉；一个隐藏在宫室里惊吓小儿。（见蔡邕《独断》）因此驱傩之风日盛。这种古风再往上溯，可追溯到原始群居生活时期。那时，先民们在同大自然作斗争，同奇虫猛兽作斗争，同疾病瘟疫作斗争中，便产生了通过化装护面后，在鼓乐声中奔腾呼号，冲杀跳跃的原始傩舞。特别是原始人们在狩猎前后披毛顶角，戴上狰狞凶悍面具所模拟的鸟雀舞、猿猴舞、熊舞更为壮观。这种初步艺术化了的“装身护面”形象，对后来的傩舞发展产生了很大影响。20世纪70年代在青海大通县上孙寨出土的新时期的彩陶盆上，可以看到有三组各由五人组成的舞蹈彩画，这些舞人披毛顶角，摇摆着身后的兽尾，表现一群神兽正在驱赶瘟魔的情形①。据说，这就是我国原始傩舞的最早纪实。

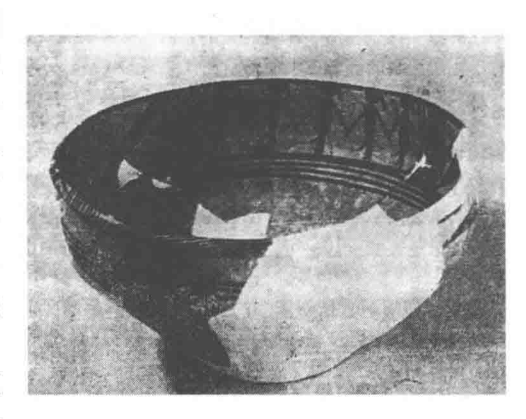


图2 青海大通县上孙寨出土的新石器时代舞蹈纹彩陶盆

春秋时期，我国民间傩仪活动逐渐普遍，《论语·乡人党》里便有“乡人傩，朝服立于阼阶”的记载。说明像孔子这样的大儒，在家乡举行傩祭的时候，也要换上礼服，恭恭敬敬地去参加祭祀活动。“乡人傩”同其他傩仪一样，也是通过化装护面后于歌舞中进行的。这些史实说明，古代傩仪祭祀同傩舞表演是分不开的，甚至可以说，傩舞本身就是傩仪的一种祭祀形式。这种傩舞同后来流行的跳判、跳馗以及一切神头鬼面的舞蹈、戏剧，均有着密切的联系。

“傩”在古代不仅流传在民间，而且很早传入宫廷，早在殷商时期，驱鬼傩仪在宫廷里便成了一种固定的仪式②。主持傩仪的是方相氏，驱傩时，他身披熊皮，戴着四只眼睛的面具，率领化装的十二神兽，挥戈扬盾，驱魔赶鬼的表演已初具规模。《周礼·夏官》中所记载的驱傩情况便是沿商代而来的。

到了汉代，宫廷傩舞已是盛极一时，根据《后汉书·礼仪志》记载，汉代宫廷傩仪仍由方相主持。同样的装扮：蒙熊皮，戴黄金四目面具，玄衣朱裳，挥戈扬盾。不同的是在傩仪队伍中除“十二神兽”外，增加了“百二十人的侲子”（由儿童装扮），他们到宫中各处表演，呼号跳跃，冲刺厮杀，并唱着充满巫术味

① 青海省文物管理处考古队发掘报告：《青海大通县上孙寨出土的舞蹈纹彩陶盆》，《文物》1978年第3期。

② 《周礼·夏官·方相氏》，转引自《中国舞蹈史》先秦部分，文化艺术出版社1983年版。

的祭歌，以此来驱逐瘟疫①。可见汉代宫廷傩舞较商代时期已有了很大发展。

《隋书》中对隋朝宫廷中驱傩的情况记载更为具体："隋制，季春晦，磔牲于宫门及城四门，以禳阴气。秋分前一日，禳阳气。季冬傍磔、大傩也如此，其牲，每门用羝羊及雄鸡一，造侲子如后齐。各八队，二时傩则四队，问事十二人，赤帻褠衣，执皮鞭，工人二十二人。其一人方相氏，黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳。其一人为唱师，着皮衣，执棒。鼓角各十。有司预备雄鸡羝羊及酒，于宫门为坎，未明，鼓噪以入。方相氏执戈扬盾，周呼鼓噪以出……"显然，这时期的宫廷傩仪日渐复杂，而且，皇帝与王公大臣都要一起观看，凡一品至六品以上官员都要参加陪观，可以想象，当时统治者对傩仪活动是何等的看重。

汉以前（尤其是周代），每年的傩祭常分三次进行，即季春、中秋、季冬（见小柳司气太著《道教概论》）。汉以后，这种一年数次的傩祭逐渐改为一年一次，即在每年除夕之夜进行，而且规模比过去更大。段安节《乐府杂录》关于官方驱傩情况的记载说："……事前十日，太常卿并诸官于本寺先阅傩，并遍阅诸乐。其日大晏三五署，其期僚家皆上棚观之，百姓也入看，颇为壮观也。"显然，这时的驱傩仪式不仅规模盛大、热烈，而且已有较高的艺术水平。平民百姓也可以进入宫廷观看了。

宋孟元老《东京梦华录》和吴自牧的《梦粱录》等都曾记录了北宋皇室在除夕之夜举行的、有上千人参加的盛大傩仪祭祀。从中可以看出当时傩仪的盛况：皇族诸班，人员纷杂，有戴假面、执金枪的门神；有身披铜甲、手持大刀的"将军"，还有判官、钟馗、小妹、土地、灶神、六丁六甲等。那锣鼓喧天、山呼海动的场面实为壮观②。但是，这时期的变化是很大的，傩仪队伍中，已没有了方相氏、十二神兽，以及侲子之类的角色，代之而出现的是由教坊伶人们装扮的世俗神祇。从教坊伶人装扮的人物搭配来看，这时期的表演已很可能是具有一定的故事情节的。如有关钟馗的故事、判官的故事等（当然不是完整的）。至今江西傩舞中尚有《小鬼戏判》的节目，贵州土家族傩戏中也有《钟馗戏判》的表演。因此，这个变化必然导致傩仪活动的进一步娱人化。其内容和表现手法也必然会出现较大的改变，即朝着接近戏剧性方向发展。

① 《后汉书》卷八《礼仪志三》。

② （宋）孟元老：《东京梦华录》卷十《除夕》。

第三节 傩坛仪式剧的孕育

从上古时期先民们驱魔赶鬼的原始傩仪到唐宋时期声势浩大的宫廷傩舞，经历了一个由简单到复杂的发展过程，这个古老的宗教艺术形式在从民间进入宫廷，又从宫廷返回到民间的过程中，不仅吸取了民间“腊祭”、“雩祭”，以及各种“娱乐聚戏”的营养，而且深受历代宫廷表演艺术的熏陶，诸如夏代的“乐舞”、“奇伟之戏”，周代的“讲武”、“散乐”，汉代的角抵戏，唐代的参军戏等。当然，它也在一定程度上影响着民间歌舞和宫廷表演艺术。“傩”正是在这种相互影响、融合的基础上逐步形成了一种略具雏形的戏剧艺术，这种发展和变化是从汉代开始的。

汉代是我国历史上奠定中国文明的重要时期，不仅经济繁荣，而且文化也有高速发展，特别是汉武帝时期，建立了专门的“乐府”机构，广泛收集、整理民间歌舞。作为历史悠久、广泛流行的“傩仪聚戏”，必然也是收集整理的内容之一。也许正是这个原因，汉代宫廷傩舞发展十分迅速，而且已经达到了一定的艺术水平。

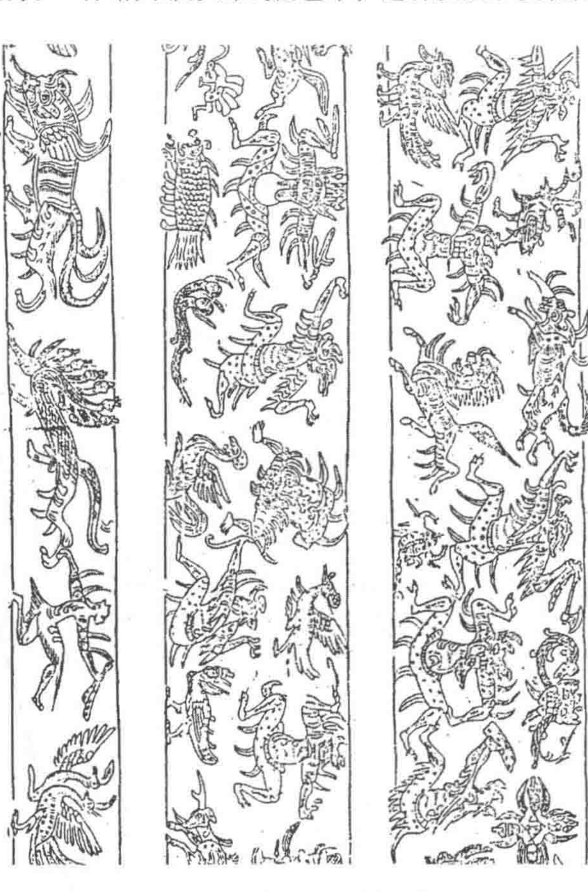


图3 山东沂南汉墓石刻画像《大傩图》(局部)

根据《后汉书·礼仪志》中“大傩篇”所记载的情况，汉代宫廷傩舞已有了长足发展，不仅停留在“方相舞”、“十二神兽舞”和大队侲子的傩舞表演上，而且在其歌舞表演中，有领唱、和唱（众人帮腔）；有追赶冲刺的动作

场面，有“赤帻皂剧、玄衣朱裳”的服饰；有木制面具、戈、盾和大鼗等道具。这种有人物、有装扮、有简单情节的表演，已经孕育着一定的戏剧因素了。

东汉张衡在《西京赋》中记述了汉代百戏《东海黄公》时说：“东海黄公、赤刀粤祝，冀伏白虎，率不能救，挟邪作蛊，于是不售。”这里虽然是对那个装模作样的“挟邪作蛊”的黄公的讽刺，但表演中所出现的“持大刀、施法术、念咒语、降白虎”等情节，同古代傩仪中驱魔赶鬼的情形是一致的。它虽然是汉代宫廷中的角抵戏节目，但无疑是受到了傩仪影响的结果。

随着历史的发展，这种从傩舞基础上发展起来的，接近戏剧性的傩仪活动，不仅在宫廷中发展很快，民间也有明显的进展，陆游的《老学庵笔记》载：“政和中，下桂府进面具，比进到，称一副，初讶其少，乃八百枚为一副，老少妍陋，无一相似者，乃大惊。至今桂府作此，皆致富，天下及外夷皆不能及。”这种一套有八百枚之多、形象各异的面具，显然是出于表演内容的需要才出现的。众多的人物面具必然同一定的故事情节有关，由此可知，带有故事情节的傩舞表演，在宋代的民间已广泛形成。南朝梁宗懔在《荆楚岁时记》里还有“腊鼓鸣，春草生，村人打细腰鼓，戴胡公头，作金刚、力士以逐除”的描述。说明当时的南方农村中也有戴面具表演的，具有故事情节的节目。正因为这样，《事物纪原·博弈嬉戏部》“嗔拳”文中，才会将“傩”的表演公开称作戏，不过，戴面具表演历史故事的戏剧形式，是从明代的民间社火中开始的。这在很大程度上就是后来流行在我国各地的面具戏的基础。如湖南的傩愿戏，广西的师公戏，四川、安徽的端公戏以及流行在贵州各地区的傩坛仪式剧等。

从全国流行的傩戏来看，各地的发展情况不一致，有的傩戏情节较简单，有的还是仅有一些情节的歌舞，但有的却又具有生、旦、净、丑的行当和略具雏形的唱腔，而且，戏剧的内容也较完整。在各地流行的传统傩戏剧目中，有神话故事《盘古开山》、《骑龙下海》、《孟姜女送寒衣》、《鲁班架桥》、《槐荫记》等。有历史故事《李斯操兵》、《关公斩貂蝉》、《张飞闯辕》。流行最广的是《三国》、《封神》、《杨家将》、《西游记》等说部故事。

流行于贵州各地的土家傩、苗傩、侗傩，以及汉族、布依族地区的地戏、庆坛戏中，也保存了不少的傩戏剧目。如土家族傩坛仪式剧中的《关公斩蔡阳》、《董永卖身》、《雪山放羊》、《安安送米》、《目连寻殿》以及地戏中的《三国》、《杨家将》、《薛仁贵征东》等。这些不同民族的傩戏，虽然在表演风格、唱腔、语言等方面各不相同，但就“傩”的传统观念而言，却几乎是一致的，即保留了一定的宗教形式与内容，动作古朴、粗犷，甚至带有一定的原始色彩等。正是这个原因，通过傩戏的表演，我们今天尚能看到中国表演艺术由歌舞向戏剧发展进程中的某些原始面貌。

第三章　土家族傩坛及其法事科仪

第一节　傩坛活动现状

在封建社会中，贵州土家族地区极其贫困，无论在文化、教育、科学、卫生方面都很落后，群众中的迷信意识异常浓厚，鬼神迷雾笼罩着村村寨寨。正因为这样，以驱鬼酬神为宗旨的傩坛巫教发展十分迅速。无论在汉族地区或土家族地区都很盛行。其中，尤其是位于川、湘、黔三省交界的黔东及黔东北土家族地区傩坛巫教活动最为盛行，而且保存较完整。据老艺人介绍，过去这个地区（思南府及其所属的各县农村）几乎村村寨寨都有傩坛组织，可谓“傩坛成网、巫师遍布”。事实上，过去的傩文化活动早已渗透到人民群众的家庭生活中：驱鬼治病、祈福禳灾以及祝寿、求子、断案、求雨等，无不寄望于傩坛，因而，都要许愿唱戏。这样一来，傩坛活动必然增多。以至傩戏中的许多故事，如“唐氏太婆开洞”①、“开路将军砍五方”②、“秦僮陪伴甘生赴京赶考”③ 以及“陈氏磨媳”④、“安安送米”⑤ 等，在农村几乎家喻户晓。随着近代文化事业的发展，这种宗教色彩很浓的古傩表演才进一步向着世俗化、娱人化的方向发展。

但是，傩戏毕竟是一种傩坛仪式表演，其演出始终受到巫教的很多制约。它不像本地花灯、龙灯活动那样，有一定的季节性和规律性（每到新春节日就自发组织活动），既不受季节限制，也没有固定的规律可循。它的演出完全是由当地

---

① 即《开洞》，由地盘土地到桃园三洞请唐氏太婆打开洞门，放出二十四戏之神到傩坛还愿唱戏。

② 亦叫《打将军》，傩坛仪式之一。

③ 即《甘生赶考》。内容是通过一个叫甘生的书生与帮他挑担的秦僮，在赴京投考途中所发生的一系列故事，戏剧生动、诙谐，常引起观众的捧腹大笑。

④ 《安安送米》中的一折。反映陈氏婆婆折磨媳妇的种种情节。

⑤ 与“三洞”正戏并列的大型傩戏之一。戏剧通过一个典型的中国封建时代妇女庞氏，在封建势力的迫害下，与其恩爱丈夫姜师的悲欢离合故事。

"还愿"户主的需要而决定的。因此，它无法摆脱"还愿"的框框。这就充分说明过去傩戏的演出同傩坛巫教活动是紧密相连的，也就是说，傩戏活动实际上是一种巫教仪式活动。

近代，随着社会的进步和发展，傩戏的宗教色彩有着明显的削弱，那种一成不变的仪式性的戏剧开始分化，逐渐出现了一些反映现实生活的自娱性节目，就是现在人们所称的傩坛外戏。外戏的出现，使傩坛班子的组织结构也发生了变化，不仅每坛的人数在增多，而且发展成员也开始偏重于表演方面的能力。从普遍情况来看，现在每坛班子约有成员十至十五人，他们都比较全面，既能设坛祭祀，又能敲锣打鼓和唱傩戏。有的艺人还能在同一台戏中担任几个角色，他们只需更换面具，略加化装，三五个人就能演出一台戏，这一点对农村来说，是最难能可贵的。

1949 年以来，傩坛活动由于鬼神迷信而属禁锢之列，尤其在文化大革命期间，傩坛巫师多被划为"牛鬼蛇神"。面具、服饰、道具、"三清图"等均被焚毁。但在一些偏远农村却仍未停止活动，不少傩坛艺人积极自筹资金，重新雕刻面具，购置服装、道具，公开或隐蔽地进行演出。在当地群众文化生活中，仍具有不可取代的作用。

粉碎"四人帮"以后，政府的文艺政策得以发扬光大，迎来了文艺的春天。傩坛活动又开始活跃起来，其迷信陋俗在活动中自然削弱甚至陶汰。其戏剧表演则作为一种民间文艺在发展。在 1979 年以来的历次文艺调演中，各地文艺代表队演出的节目，都少不了傩戏这个内容。铜仁县滑石乡还成立了傩戏剧团，仅 1983 年在湘、黔交界的农村，就演出了傩戏节目 170 多场，荣获锦旗数十面。1985 年 3 月，思南县举办了一次以傩戏为中心的民族民间文艺调演，有 43 个傩坛老艺人参加演出，他们表演的正戏《地盘开洞》、《开路将军》、《甘生赶考》、《双水路》等节目，受到观众的一致好评。目前，农村傩坛组织正在蓬勃发展，有不少区、乡文化站也先后成立了傩戏剧团。思南县张家寨区香家湾乡、大墦场区天桥乡、孙家墦区庙墦乡，德江县的潮砥乡、稳平乡，石阡县的本庄乡，凤岗县的水口寺乡等都先后成立了傩戏组织，并进行公演活动。事实证明，作为一种民俗文化，傩戏这一古老的民间艺术形式，不仅有其存在的合理性，而且，伴随农村精神文明建设的进程，渴望焕发出新的光彩。

第二节　傩坛组织

土家族傩坛至今保持着以"坛"为核心的巫教组织形式，每坛约十人左右，皆为男性。为首的叫掌坛师，他既是傩坛的组织者和领导者，又是主持傩仪的巫

师，同时也是傩戏的主要演员。因此，掌坛师一般由经验丰富、威望较高的长者担任。其成员有引见师、过法师、雕牌师、传牌师、誊录师、抛牌师、保具师、封牌师、证明师等。普通人从拜师到掌坛，需经过几年，甚至几十年的考验与磨炼。进入坛门后则各司其职。引见师的任务是发展成员，将新发展的弟子介绍给过法师；过法师的职责是传授傩艺，但一般不随便传人，只有经过考验确认为合格的对象，才选择良辰吉日，于山野秘密传授。雕牌师的职责是制作傩面具或其他道具，他们大多是一些祖传艺人或专门拜过师的雕匠。誊录师负责文书工作，写牌联、抄奏章、画符箓、誊巫书、印经文等，多由一些有一定文化的人担任。抛牌师执行抛牌任务，抛牌是坛门的一项关键性职司和程序。新学徒学艺期间，每做一坛法事，主家信士都是要在师牌上挂上一条布头作为牌带，牌带上写着行坛的时间与信士姓名。随着法事的增多，师牌上的牌带也多起来，有的甚至挂上几十几百条，达到一定数量后，就算取得了抛牌资格。于是，弟子设坛祭拜，请抛牌师抛牌。抛牌仪式比较隆重，有的还用五张桌子重叠起来作祭台。抛牌师、过法师、证明师、保具师、引见师自上而下就坐，焚香化纸，安师请圣后，抛牌师一边念祭词，一边将师牌、师刀、牛角、玉印等法物往下传递，最后传到入坛弟子手中。从此，新弟子算是正式入坛并取得了单独掌坛的资格。入坛以后，有的还要举行封牌升职仪式。封职有大小之分，大职叫都督，小职叫都司或都察。凡受封者都要取一法名，以后在坛内互相都以法名相称。各地师坛图上所记载的祖师名号都是法名。如梁法全、冉法彬、谢法旺、文法成、崔法全等。受封都督大职的人法事本领较高，传说其文书可直报玉皇。因此，在傩坛内享有很高威信。

土家族傩坛成员的发展可以不受家庭、族属、贫富与籍贯的限制，只要为人忠实、诚恳、聪明、能干，符合坛门规定的“一写二诵三敲打、四折幽子五簪花”中的主要几项者，均可吸收入坛。有的入坛还要写投师帖，作为入坛的依据。又潜心学艺，直到掌握全部或大部傩坛法事和学会演出二十四戏后，才正式举行抛牌和封职仪式。师父亡故以后，弟子要尽早为其“开天门”，以让亡者不成游师，早登仙界，或超生入世，在“开天门”仪式中，还要通过禀卦的方式确定继任的顶坛人。一经判定，任何人也不能有异议，即使师父的亲生子女也得服从。从此，顶坛人担起全坛重担，终生奉祀。

尽管傩坛组织发展十分强调不受族亲、地域的限制，但鉴于贵州山区特殊的社会环境与条件，各地傩坛仍以父子、家族为主体构成。大多是以一个村寨或族别姓氏为核心。如思南的刘家傩坛、德江的张家傩坛、石阡的王家傩坛、凤岗的安家傩坛，以及道真的张家傩坛等。土家族傩坛的教门派别很多，据初步调查，黔东地区过去就有茅山教派、师娘教派、梅山教派、雷霆教派、淮南教派、玄皇教派、五显坛教派、梓橦教派等。其中，以茅山教派与师娘教派的坛门最多。它们的来龙去脉未见诸于文字记载。据思南、德江一带老艺人介绍，凡师父传授者为茅山教，师母

传授者为师娘教。相传思南张家寨区历史上有一傩坛祖师叫马法纪，原籍湖南宝庆府人，生于老癸巳年二月五日卯时，死于张家寨香家湾的红花岩村（具体时间不详），并安葬当地。马法纪学的是太上老君上坛法，被称为玉皇教正法，因授教于茅山（迄至今日，凡授教抛牌均要选一茅坡山地），故叫茅山教。下面是思南张家寨区傩坛掌坛师崔照昌保存的马法纪祖师“师坛图”的历代祖师姓名。

起祖师：马法纪

授教于：→度道玄→刘道臣→金法魁→罗法灵→梁道灵→梁常旺
→梁道贞→谢登良→谢法臣→李法臣→陈法先→邓法官
→沈法万→陈法先→邓法官→沈法万→陈法圣→崔会神
→周玉宣→徐先圣→李洪太→冉忠灵→冉法灵→谢法云
→余氏师娘→崔道玄→张德明→崔法典→田法典→张德灵
→崔德泉（师叔陈道灵、何法灵阴传田应亨、阳传张忠云，共33代）。

师娘教相传为“三苗”（苗族先民唐虞前称九黎，尧、舜时称三苗，被视为苗族之祖先），开辟南方后，由巫凡居（女巫）传授金氏师姐、柳氏师娘，后又传授湖南刘妙仙、杨师娘，湖北冉师娘、蒋师娘等，最后才传到思南文家店、塘头以及德江县的煎茶、长丰一带。1949年以前，思南、德江两县的师娘教颇为兴旺，后因传统观念的影响，女性从事傩艺者越来越少，而茅山教坛门却发展迅速，据目前初步统计，思南、德江、印江等县都有茅山教傩坛班社一百余个。

茅山教与师娘教在很多方面都是相同的，如都要供奉傩爷、傩娘神像，挂三清图、师坛图等。但在表演方面却不一致，师娘教以小法事、法术居多，傩戏以正戏为主；茅山教却与之相反，不仅有成套的大型仪式，而且正戏、外戏并举。从风格上看，师娘教的表演较含蓄、细腻，唱腔柔婉，舞步轻盈；茅山教则粗犷古朴，唱腔豪放，舞步刚劲有力。不过，近代已很少有教派之分，因为他们几乎都已统一于老君门下，统统打出道教的招牌。这些众多的巫门派别，反映了贵州土家族傩坛早期多神崇拜的史实，是上古时期自然崇拜与鬼魂崇拜在巫祝祭祀活动中的延续。它从一个侧面证明了贵州土家族傩坛在组织上属于典型的巫道教门形式，因而它具有很强的内聚性、封闭性和排他性。贵州土家族傩坛之所以历代递嬗，经千年而不衰，同这一特殊组织形式与严格的师承关系是分不开的。

第三节　傩坛仪式背景

傩坛仪式的背景叫神案，一般设在还愿主家的堂屋或晒坝中。设在堂屋以“香火”为背景，设在晒坝以大门为背景，神案布置十分庄严、肃穆，按传统格

局，一般都要有一个竹编纸糊的彩楼牌坊，名叫“三宝龛”。“三宝龛”设有三个殿，左边是“玉皇殿”，中间是“王母殿”，右边是“老君殿”。殿前置一神案，桌上供着傩爷、傩娘的木雕神像。两边供放着各种法器，如令牌、大印、牛角、师刀等。案前还有各种祭品。神案下是地罗小山的神位，旁边备有一副铁链，专供地罗捉鬼用。神案四周依次摆着二十四戏之面具和傩戏演出的道具、衣物。尤其重要的是在三宝龛正中悬挂的一套《三清图》，一般有三张或五张。正中是三个主神，即道教所尊的三清神祇：玉清元始天尊、上清灵宝道君、太清太上老君。

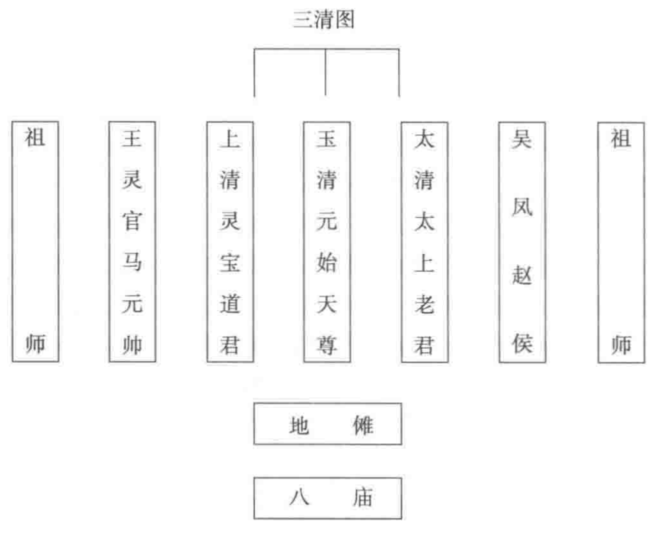


图4 傩坛《三清图》

除三个主神外，三清图上还有为数众多的神祇，常见的有玉皇大帝、中天星祖、四官、八庙十二太保等，围绕这些佛祖又有众多的神人，如十二花园姐妹、三元教主、三元法主、三元盘古、三乔王母、茶酒库师、雷公、风伯、五猖、十圣等。这些神祇中，有的属傩坛神系，有的属本祖神系，也有儒、佛教中的“客串”神祇，但更多的是道教神，这一方面反映了土家傩坛在宗教信仰中的多神观念和功利主义特点，同时，也进一步证明了它的道化程度之深。

有的傩坛除挂《三清图》外，还要挂两轴《师坛图》，群众称之为“祖师案”。师坛图上绘有历代祖师的神像。过去，傩坛活动组织派系繁多，但仔细追溯其祖师，很早以前大多是同源的，到近代才出现分支。因此，师坛图上最早的祖师大多是相同的，如刘家祖师、谢家祖师、庹家祖师等。由于傩坛组织师承关系十分严格，师坛图被巫师们视为生命，祖祖辈辈精心保存，至今留下来的至少也有一百五十多年的历史，是我们今天研究傩文化的珍贵史料。

上述傩仪背景告诉我们，土家族傩坛实际上已同道教的斋戒醮仪很相近，它具有一般游傩所没有的宗教环境和规模。还愿户主所要解决的问题，诸如禳灾、纳吉、祈子、求雨、清宅以及傩仪、傩戏表演都是在这一背景下进行的。所以，它既是神堂布局，又是舞台背景，长期以来，代代相传，形成了固定格局。

第四节　傩坛法事科仪及其表演

傩坛活动的核心是“冲傩还愿”。“冲傩”与“还愿”从根本上是不同的。一般说来，“冲傩”是为了惩罚凶神恶鬼，从而达到“驱邪治病”的目的，是一种强制性的手段。“还愿”则是为了酬神，以取悦神祇为主，其目的是为了祈福禳灾。巫师的职能一是安神，二是疫鬼。这就需要一套相应的仪式来配合完成。并要求巫师必须掌握一套特殊法事本领，如“圣号”、“诰章”、“跳打”（即傩戏表演）、“判卦”、“念咒”、“绘符”等。主要仪式有四大坛，亦称内坛，包括“开坛”、“发文”、“搭桥”、“立楼”。每坛仪式中又包括若干小法事。有了这些法事本领，巫师才能获得神灵的佑护，从而发现人间的一切灾祸根源，并针对邪魔作祟情况分别治之。安神疫鬼的主要法事有“冲傩”、“还愿”，其次是“隔门”、“钉胎”、“送阴人”、“解七煞”、“打丧车”、“取替胎”等。其中，“冲傩”与“还愿”的规模最大，威力最强，有“一傩冲百鬼，一愿了千神”之说。“冲傩”有三种：“太平傩”、“急救傩”、“地傩”。凡家宅不宁，时有怪异作祟，人不兴，畜不旺者，请傩坛上门冲“太平傩”；凡家有人生重病，既不能生，又不能死，长期处于垂危之中者，请傩坛冲“急救傩”；凡遇偷盗、诈骗等事件，请傩坛冲“地傩”，由神裁决，所以又称神判。“还愿”也有三种：“寿愿”、“子童愿”、“过关愿”。为老人许以高寿，愿望实现后即还“寿愿”；夫妻无生育能力，许愿生子后还“子童愿”；为使孩子顺利成长，十二岁前要还“过关愿”，当地人称打“十二太保”或“保关煞”。“冲傩还愿”仪式繁多，程式庞杂，其过程可分为三个阶段，即“开坛”、“开洞”、“闭坛”。“开洞”是以酬神、娱神为目的的仪式表演，要由地盘神去到桃园三洞请唐氏太婆打开洞门，放出二十四戏之神到傩坛还愿唱戏，由此引发出一种傩坛仪式剧演出活动，形成了从娱神到娱人的整套表演过程。“开坛”和“闭坛”是一种请神、送神仪式，由若干环节组成，主要仪式除前面所说的四大坛外，还有所谓的“八小坛”仪式，它们常是根据“冲傩”或“还愿”的需要分别贯穿在“四大坛”仪式中。所以，“四大坛”是傩坛法事科仪的基础。

一、开坛　“开坛”是“冲傩还愿”的首场仪式。旨在迎请各方之神和历代祖

师到傩坛安位，并向其禀告还愿之缘由，以便求得神灵和祖师的应允，确保傩坛愿事成功。开坛仪式由若干法事组成，包括："参神"、"请师"、"发锣"、"献讳"、"献法"、"穿衣顶帽"、"迎请三元法主"、"解秽"、"焚香"、"踩九州"、"迎神下马"、"问卦"、"下装"、"唱下坛歌"等。仪式演出时，坛上锣鼓声声，号角嘶鸣，巫师素装上坛面对神案作祭，时而叩首礼拜，时而占卦祈神，其步伐严格按照八卦之方位进行。先向前四步入乾宫，后左转半圈后面对功曹神位三揖三参；再步入坤宫，接着又左转半圈面向师坛，家先神位三揖三参；最后右转半步向三清殿三揖三叩首，并口念"引言"，接着在锣鼓声中高唱《上坛歌》，歌曰：

擂鼓三通要开坛，君王正坐五台山，
五台山前传妙法，妙法流传到如今。
二更鼓响要开坛，二府君王打马下华山，
一坛不了又一坛，坛坛都是老君传。
……

由于开坛仪式中的歌曲都是直接为酬神、娱神服务的，所以始终充满了颂扬的情绪，加之演唱时采用一领众和的形式以及锣鼓的烘托作用，整个气氛颇为热烈，显得很有生气。

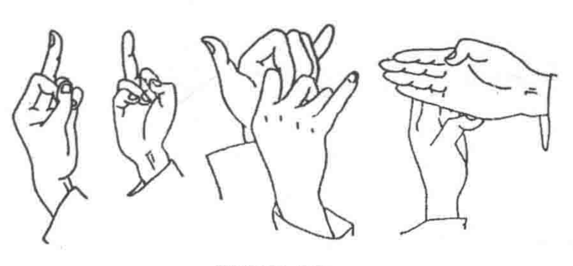
唱完上坛歌，接着要进行"观师请圣"，这时掌坛师轻声念唱圣号歌，礼请天曹地府、五方五界之神、桃源三洞戏神以及历代祖师到傩坛安位，并进行保安、证盟、净水洒坛场等程序，傩坛法事正式开始。

"发锣"是一项禀报程序，由两个巫师表演，一个左手提锣，右手执槌；另一个左手拿令旗，右手握令牌，二人脚踩罡步，同去三天门外向五方五界鸣锣开道，报晓各方神祇，谓之报门。"迎三王"实际上也是一种请神法事，但请的不是天神地祇，也不是"三清"诸界，而是土家族的三位祖先和杨泗神，所以，是一个独立的法事。"穿衣顶帽"是傩坛巫师庄重、严肃的表现。如果说在这之前巫师还是以凡人的身份出现的话，那么"穿衣顶帽"则意味着巫师已进入神的境界。尽管衣饰破旧，但却为灵物，巫师先戴法扎（头冠），接着穿上衣下裙，配上牌带、牛角和师刀，俨然真神一般。接下来是一场很重要的法事：请三元法祖。关于三元解释很多，有人认为三元就是三官，即天、地、水三元之气；有的认为三元即道士的三元斋，正月十五为上元，七月十五为中元，十月十五为下元①；有的又认为三元是傩坛中梅山、茅山两大教派的起祖师唐、葛、周三兄

① 任继愈主编：《宗教词典》，上海辞书出版社1983年版，第63页。

弟①。然而，比较集中的看法是：三元并不专指某三位神，而是泛指傩坛的古老尊位，如盘古、伏羲、女娲之类。所以，又有上元盘古、中元盘古、下元盘古之说。术数家以六十甲子配九宫、一百八十年为一周始。第一甲子为上元，第二甲子为中元，第三甲子为下元，合称三元②。《晋书·苻坚记下》曰："从上元人皇起，至中元，穷于下元，天地一变，尽三元而止。"由此看来，无论何种解释，三元法主皆有寓意傩神亘古永恒之意。因此，这场法事很隆重，巫师吹起牛角，挥舞师刀，于载歌载舞中迎接三元法祖的到来。

"献讳"、"献诀"的目的，在于展示傩坛镇魔压邪的威力。在法事中，巫师通过念咒语、画字讳、挽手诀等强硬手段，警告一切邪魔妖孽与不正之神，不得在傩坛扰乱。很早以前，开坛仪式中，巫师画符念咒和挽手诀的表演是很系统和完整的。近代，由于巫师多为无文化的野叟村夫，大多不会绘制符箓，流传着"提香是讳、举手为诀、动步为罡"之说。巫师只要用香对着"水碗"舞动几下就算是画符讳了。咒语多为口传心授的念唱韵文，其词含混，难以理解。加上巫师念唱时速度甚快，有无错漏局外人也无从得知。这对于没有文化的傩坛巫师来说是容易掌握的。因而，傩坛流传下来的咒语较多，除一般咒语外，还有一些与其类似，但威力更强的"诰章"。如果说，咒语是向鬼神发布的一种"命令"的话，那么诰章则是对邪魔采取的"最后通牒"。值得注意的是，这些咒语或诰章，无论是巫教本身沿袭下来的也罢，是从道教那里学来的也罢，几乎都打出了太上老君的招牌，即在其尾加上"吾奉太上老君急急如律令"的强调语句。这说明傩坛咒语同道教咒语很可能是同出一源。



黄斑卧虎诀



天车地车诀

图5　傩坛手诀图③

"献讳"即挽手诀，是一

① 即周代的三个谏官唐文明、葛文度、周文刚。

② 任继愈主编：《宗教词典》，上海辞书出版社1983年版，第63页。

③ 引自《德江县民间舞蹈集成》（内部资料）。

种尤其值得重视的文化形态。在傩坛，它既是巫师通神的一种符号，又是一种原始的手语，被舞蹈界认为是一种原始的舞蹈语汇①。众所周知，傩坛是天人合一的场所，由于人神之间不能通话，只有通过巫师作中介传达，在这过程中，"诀"是一种交流手段，它具有人类语言一样的功能。据老艺人介绍，手诀能表达包罗万象的内容，诸如上报天庭，下告地府，迎兵接圣，驱邪逐魔，无所不能。总之，天上、地下、人间、神界，无所不包。巫师表演时，将其手指动作变化与阴阳五行结合起来，对号入座，每一手诀代表一个特定的含义，或指代某一神祇，或表达某一意念。如"玉皇诀"，在开坛仪式上表示礼请上界诸神或迎接玉帝垂临；在傩坛会上则表示玉帝旨意下来谁也不得违抗。而在某些场合则又可作为玉皇大帝的象征。又如"捆鬼诀"，当使用这一手诀时，任何邪魔妖孽见了都必须让路，否则便将其捆绑押送地府。其他还有"大尖刀诀"、"小尖刀诀"、"铁毛盖诀"、"铁泥巴诀"、"雪山诀"、"华盖诀"、"泰山诀"、"黑门黑路诀"、"日月二星诀"、"五湖四海诀"、"仙鹤仙兵诀"、"阴统兵诀"、"阳统兵诀"、"斩妖斩鬼诀"、"黄斑饿虎诀"、"麒麟狮子诀"、"铁船过海诀"、"活闪娘娘诀"、"五岳华山诀"、"飞云跑马诀"、"观音坐莲诀"、"八大金刚诀"、"九天玄女诀"等七十二诀。这些手诀从今天舞蹈学术观点上看，它都是一些原始舞蹈雏形，而在傩坛巫师的主体意识中，却是一些虔诚的祭祀手段，因而手势动作的规范和虔诚的心理是十分重要的，稍有杂念，便会失灵。所以在这场法事中，巫师做手势时，庄严肃穆，神态怡然，给人以神秘莫测之感。

"开坛"仪式中还有两个特别引人注目的法事，一是"踩九州"，由于在后面的内容中将作详细介绍，故这里从略。"踩九州"之后还要进行"下装"，表示仪式结束。巫师将法扎、法衣、法裙等一一褪尽，意味着已从神界回到人间，正如祭词中所唱："头上摘下三清帽，身上脱下拜法衣，周身上下齐褪尽，弟子还是陌生人。"二是"上刀"、"上刀"也叫"踩刀"、"上刀梯"、"爬刀竿"等。同思南傩坛仪式中的"踩刀"一样，是为孩子还"过关愿"时举行的一种技艺性仪式。它意味着孩子闯过了人生旅途的关隘，寄寓着从此以后"一帆风顺"的良好祝愿。为了增加"过关"仪式的惊险气氛，巫师们把傩戏表演中的传统技艺——"爬刀竿"运用到仪式中来，如果去掉神案背景，人们看到的同现代杂技爬刀竿毫无区别，因此，可以说这实际上也是傩戏表演的一种形式。

踩刀分"踩天刀"和"踩地刀"两种。"踩地刀"是将装有十二把（或二十四把、三十六把不等）大刀的刀竿平放于地面，刀刃朝上。祭祀时，巫师打着赤脚，背着过关童子从刀刃上走过。"踩天刀"则是将十二把（或二十四把、三十六把不等），由低到高地分别装于木杆上，然后将刀竿立起，竿下设一磨盘，以

---

① 周泳：《浅谈傩戏舞蹈》，载《傩戏论文选》，贵州人民出版社，第169页。

示八卦之神案，上摆着供品。祭祀时，巫师身穿法衣，打着赤脚，背着过关童子，一边画符念咒，一边踩着刀梯迎刃而上，上到最高顶后，又信步而下，如此上下数次（据说十二把刀则要上下十二次），最后巫师登上顶峰，呜角三声而止。据艺人们介绍，过去，每当巫师登上顶部时，有的主家准备有“刀斧手”，迅速将刀竿砍断，试图作难巫师。可是，巫师在上面却毫不惊慌，立即打开一把雨伞，像跳伞运动员一样，轻松地跳回地面。于是，在一阵锣鼓声与喝彩声中结束。过去，有的人心怀叵测，请傩坛踩刀，不为了“还愿”，而是寻开心，故意在刀竿四周插上竹尖，叫巫师跳下时无立足之地，然而，在这种情况下，巫师们也表现得十分冷静和机智，很少有被竹尖刺伤的。巫师们能在这种惊心动魄的表演中获得成功，是深信神灵与符咒的作用，这里，我们不妨洞穿其神秘，将踩刀之符咒公诸于下：



图6　“上刀梯”图片

咒语：“天灵灵，地灵灵，关请祖师刀山行，弟子观师亲自到，传度法师速降临，弟子今天观到你，千斤担子你应承。”接着用讳：

图7　“上刀梯”符讳图示

祭词：烧香三更迎师祖，茅山洞内显威灵。请何神来会何神？先会茅山李老君。去会茅山三洞主，请我师公、师祖、师爷、师娘作证盟。上刀解煞观请你，亲生打马赴傩坛。……师祖赐我铁草鞋，穿起去又穿起来，抱住刀竿摇两摇，问你刀竿牢不牢？抱着刀竿遇邪师，千个邪师法不灵，若有邪师来斗法，五雷打它碎粉粉。公子叩请五百鸾雷刀上斩邪鬼，电母娘娘刀上斩邪精。叩请麒麟狮子刀上走，黄斑饿虎刀上吞邪精。阳传师傅前面走，阴传师傅随后跟，吹动三声鸣羊角，弟子统兵刀上行。踩一把来踩二把，弟子好似平地跨，踩三把来踩四把，把把都在楼上耍。踩五把来踩六把，好似冬笋

在发芽。我今来在王母台，王母问我何处来？你用哪样来相请，你用哪样来相迎？我今开言说一声，王母在上听原因，你在云中听仔细，听我从头宣疏文，王母得见“文书”到，急忙起身赴傩坛，忙把主家“愿”勾了，主家满门万事兴。双脚离了王母台，一步一步踩起来，七行八步九登科，十踩信愿九踩脱，踩得凶星忙逃走，百年长寿易成人。踩起来，踩起来，三清门外财喜来，打个喜卦交与你，求财有感四官神。踩刀之时观师祖，拆刀之时观祖师，刀竿要从东南西北中五方倒，五鬼仙君生五方。刀竿要从十方倒，千里路上车来接，车马迎接满堂神，自从今夜倒下去，千年万载不来迎。

绘“倒天解”讳：

二、发文　也叫申文，发文敬灶，是傩坛巫师向玉皇大帝上呈书面奏章的仪式。其目的表明户主冲傩还愿之缘由，恳求天界之神赐福延生。

发文仪式包括：“参神”、“穿衣顶帽”、“简章宣读”、“打三节坛”、“拜功曹”、“香赞”、“发文”、“敬灶”、“念咒”、“念推遣保管”、“唱赞”、“下装”等。整套法事都是围绕“发文”这个中心进行的。其中，核心程序是“拜功曹”与“宣文书”。“拜功曹”又叫“出功曹”或“跑功曹”，内容都是表现功曹向各界神祇传送奏文的过程。传说功曹为阴间专门负责投递公文的差神，代表角色是里域都官崔、卢、邓、窦四位神祇，统称“四值功曹”。此堂法事有一定的戏剧情节，自娱性较强，演出时擂鼓三通，鸣角三阵，四值功曹在引兵土地的带领下，身穿赤、青、黑、白衣袍，骑着龙、凤、虎、马，将公文送到各界神祇处。公曹送文是在歌舞中进行的，其音乐明快，唱词生动，充满了民歌风，如：

落房不落铁匠房，铁匠炉火烧衣裳。
落房不落道士房，道士房中念阴阳。
落房不落屠夫房，屠夫杀猪又宰羊。
落房不落酒店房，酒店房中造酒浆。
落房不落女儿房，女儿房中配鸳鸯。
……

“简章宣读”即“宣文书”，此法事庄重、肃穆，巫师跪于神案前，面向三清冒罪宣读，而且一句一揖，直至叩首面毕。接着重拍令牌十八响后，开始宣读行

令诰章，然后令功曹火速传奏。傩坛“文书”同人间公文一样，也有一定格式和要求，如“过关愿”文书：

今据奏，为大中国贵州××府××县，因信士×××所生孩男童关不遂，命起阴司，无方投告，只得发许五岳良愿一堂。

于是，四值功曹赴坛接“文”，敬酒三巡后便打马回天，将“文书”送到玉皇大帝那里。

根据“冲傩”或“还愿”的需要，发文仪式中还有一些相应的表文、疏文、牒文、言念之词等。如“五岳延生表文”、“上熟表文”、“梓橦表文”、“运禳表文”、“启请诸宫庙貌疏文”、“冲傩追魂牒式”、“请功曹牒式”、“鳖金簿书氏”、“提牌式”、“冲傩扫荡镇宅符式”等，略举二例如下：

1. 五岳延生表文①

臣闻应乎造化，生终混沌之初，立自阴阳，镇彼幅员之城，与天地同久，共日月长明，凡有傩役，取圣不敷奏。臣谨表为大清天下贵州省××府××县××地居住。奉圣求恩表愿，运星度保安，清士植福迎×在洞合家人等即日上干，鸿造洞鉴，意者以信士×盖开天道昭昭，虽不言而自应，人心悬悬，惟致诚以广通，沐手焚香躬身皈命，求恩会上，有感有灵之尊神，解厄筵中，无去无来之。圣哲同舒惠日之祥光，洞察下民之情悃。以信士△生居尘世，托业中华，未修一善之行，恐效目前之敌，若不祈恩而请命，何由赐福以延生？是卜△之良，虔备九品香炬，菲供凡供，猪牲酒礼，表文长诸，乃伏先天法师于家，修速天上正教祈恩表愿，还五岳延生保命道场一中，行科旦夕，臣领词虔切，理合奉行，须三董九沐，具表奏文，依科范之流传，广表文而上达，是以倾心皈恳，望阙投诚，谨具黄素表文上阵。

右臣△△△……再拜　恭维　圣号位尊五岳

2. 请圣功曹牒文②

天师衙前，急出请圣牒文，角路引通，星火奉行。本坛照验，今据奏大清……奉圣冲傩急救
祈恩表愿，保安吉法……上干洪洞鉴意者以信士△△为因冲傩急

---

① 引自《思南傩坛法教行仪》（手抄本，邓光华收集整理）。

② 引自《思南傩坛法教行仪》（手抄本，邓光华收集整理）。

救恩表愿事以今拜进△文一通，谨录上诣：吴天通明言。北极紫微官，五岳华山官，门下呈进以上文字，并与周隆上下封印全美须至关者。

右关　南极丹天凤火院，正一灵官马天君，同三界四值功曹使者，当方土地传递等神，疾速赍捧前项文字依时呈进方程之中，幸勿稽延，倘有罡风肠秽，浩气下邪诸煞阻截，公文者奉，上帝敕旨，先斩后奏，律令施行，故关年月日时，关行押牒祖师孙法灵孙法开旺真押奉玉皇门下半职，弟子△△人奉祖师三天……法旨。

定限　时回坛销缴。

显然，同表文相比，牒文更加具体明确一些，是一种记录天官功曹，各方神祇各属，召役神吏，施行法术的箓文。牒文常同符配合，显得更加神秘，巫师认为牒文是傩神亲自秘授之灵文，因而，必须熟读和背诵。由此可知，“发文”这场仪式是以宣读文书为中心的仪式表演，所以，各种疏文、牒式乃是这场仪式的核心。

三、搭桥　搭桥是傩坛为迎接各方神祇到来在交通上做准备的一种模拟性仪式，正如人间一样，山区处处沟壑纵横，各方神祇要顺利到来，就必须修通各处的桥梁。因而，东、南、西、北、中，五方五路都要造桥。搭桥仪式有规模大小之分。还一般愿的叫小搭桥，还大愿的叫大搭桥。大搭桥规模盛大，有迎鸾接驾之称。小搭桥较为简单，只选择一些相关法事执行，而大搭桥则要完整地做完全部大小法事，其祭词中唱曰：“一架东方桥一座，二架南方火城桥，三架西方桥一座，四架北方水城桥，五架西方桥一座，架好迎兵接圣桥。”这里，仪式造桥的模拟过程得到了充分发挥。



图8　傩仪中的“桥案”画（贵州省艺术研究所藏）

搭桥仪式的程序有：“参神”、“观师”、“穿衣顶帽”、“请三元法主”、“架桥”、“扫桥”、“亮桥”、“坐桥”、“锁桥”、“拆桥”、“游傩”、“下装”等。这场仪式的背景除神案外，还增加了一件道具——桥案。桥案即桥的道具，一般是将一匹白布从师坛的位置横挂在大门口，略加装饰成桥的形状，名曰“天仙桥”。也有在一张

很长的横幅上绘制桥的图案后横挂在傩坛正中的。但不管哪种道具，“桥”下都要放置一张神凳，凳上供着地傩小山、丫角仙娘两尊木雕神像和一些供品。

搭桥仪式模拟性很强，有一种真实感。先是造桥，造桥便要先采木，于是引发出一段采木的法事歌舞。巫师摇师刀、舞牌带，面向五方游罡舞跳，歌中唱道：

弟郎东方去采木，采得青杨木一根。
弟郎南方去采木，采得赤杨木一根。
弟郎西方去采木，采得白杨木一根。
弟郎北方去采木，采得黑杨木一根。
弟郎中央去采木，采得黄杨木一根。
……

“桥”造好后要打扫卫生，谓之“扫桥”，巫师率众唱起扫桥歌，表示干干净净迎接各路神祇的到来，并祝愿还愿主家“牛成对，马成双，猪羊成群满山岗”。接着巫师点燃灯蜡，高举神灯，依次向东、西、南、北、中五方高照，意为“亮桥”。“坐桥”是一种歌舞表演法事，由巫师领唱，众人帮腔，气氛十分热烈，内容是叙述各种法物的根生，如旗、冠、衣、裙、牛角、师刀、竹卦、锣鼓、令牌、神鞭、法水等。“造桥”的许多宗教内容正是通过这些法物的根生表现出来的，如竹卦的根生。

不提竹卦犹自可，提起竹卦有根生。
荆竹头、苦竹根，金斧砍来银斧修。
又用钢锯来解破，九宫八卦在里边。
一扇秤来有四两，两扇秤来有半斤。
此卦发在三清殿，将来发在玉皇门。
……

唱完法物，掌坛师将木凳立起，表示“坐桥”完毕，接着转向“讳桥”、“锁桥”和“拆桥”，表示“造桥”程序结束。值得说明的是，这里有一段“游傩”表演，巫师手捧傩娘神像载歌载舞，分别向东、南、西、北、中五方游动，游到东方时，巫师必须脚踏震宫，与另一巫师相对而舞，二人脚跳罡步，眼观傩娘，一退一进，十分亲昵，潇洒自如。也有的傩坛表演游傩的人数较多，他们头罩面具，载歌载舞，按上、中、下界的顺序出场，各自跳着与所扮神祇身份相应的步子。由于前十二戏的角色都要出场，故有“跳神像”之称。“游傩”结束，最后进入“拆桥”。此时，令牌三响之后，鼓角齐鸣，掌坛师拜别诸神，分别向三清、

功尊、师坛诸界一一叩拜，并向观众作揖道谢。

四、立楼　立楼也叫造楼，是为迎接“五方兵将”到来在住宿方面做的准备，这场仪式包括“参神”、“观师”、“穿衣顶帽”、“立楼”、“排楼”、“催楼”、“报楼”、“排星观宿”、“下装”等。仪式由掌坛师与立楼童子、立楼小姐三人表演。由于天神垂降，五方兵马都要到齐。于是，立楼三师带领众多人马按东、南、西、北、中五方造起座座神楼，这种模拟性的立楼表演，就像人间真正的修房造屋一样，场面十分热烈。表演时，掌坛师将杵师棍插在木墩上，并分别在其顶端塔上四张纸钱，歌声四起，一领众和：

砍了东方一根青杨柳，
立起东方一座木城楼，
楼上修起九十九根金城柱，
楼下斗起四十八匹地脚坊。
坤上又加斗，斗上又加梁，
龙凤阁子象牙床，
东门进来南门出，
混混沌沌乱纷纷。
楼上开弓打怪鸟，（用弓朝杵师棍方向作射鸟状）
脚下飞剑斩邪魔，（用鞭向东作斩杀之势）
楼上不准造私酒，
楼下不准宰杀牛。
……

巫师边唱边跳“立楼舞”，表现“采木”、“伐木”、“运木”、“修建”等劳动过程。

“排楼”法事即“排星观宿”，掌坛师按二十八宿顺序安排诸神的住宿，在向坛台功曹、师坛三揖三参后起舞，歌中唱道：

一排东方木城楼，（朝东作揖）
木城兵马在里头。
木城楼上排星宿来排星斗，
角亢氐房心尾箕。
二排南方楼二座，（朝南方作揖）
南方有座火城楼，
火城楼上排星宿来排星斗，

井鬼柳星张翼轸。
三排西方楼三座（朝西作揖），
西方有座金城楼。
金城楼上排星宿来排星斗，
奎娄胃昴毕觜参。
四排北方楼四座（向北作揖），
北方有座水城楼，
水城楼排星宿来排星斗，
斗牛女虚危室壁。
五排中央楼五座（朝中央作揖），
中央有座土城楼，
土城楼上排星宿来排星斗，
筹奉衡奉毕风飘。

排完星宿，巫师口吹牛角，一边挽手诀，一边用杵师棍分别指向各方，表示向各界诸神报告信息，明确职责范围，即东岳公住东楼，统领东方东九夷，镇守东方木城楼；南岳公住南楼，统领南方八蛮，八八六万四千马和兵；西岳公住西楼，镇守西方，统领七戎，七七四万九千兵马；北岳公住北楼，镇守北方，统领北方五狄，五五二万五千马和兵；中岳王住中楼，率领中央泰三三九万兵马，镇守中央土城楼①。……

"立楼"仪式结束前，一般还有一场"铺傩"法事。"铺傩"也叫"铺傩下网"，意思是撒下傩网，收斩作祟之妖邪。这是一段双人巫舞，为了表现"收邪斩魔"的场面，巫师拉开身上的战裙，略呈网状，跳起罡步，音乐先慢后快，锣鼓敲起"懒三锤"，不断反复，造成一种紧张、恐怖的气氛。"铺傩"完毕，仪式又进入"下装"，巫师摘冠脱裙，回到凡间，高唱"衣冠退还李老君，弟子还是陌生人"。同时，鸣角、挽诀，最后令牌与锣鼓同击三下，戛然而止，宣告歇坛。

---

① 李华林主编：《德江傩堂戏》，贵州人民出版社 1993 年版，第 141—143 页。

第四章　土家族傩坛仪式剧

土家族傩坛仪式剧是为傩坛巫教服务的一种祭祀性表演，人们习惯称之为傩戏。傩戏同祭祀仪式紧密相连，不可分割。其“祭中有戏、戏中有祭”，是远古原始宗教祭祀仪式的遗存，具有悠久的历史，被称为中国戏剧的活化石。值得说明的是傩坛仪式剧中有的戏已从祭祀仪式中逐渐蜕变出来，朝着独立的戏剧方向发展，因而，有外戏或插戏之称。然而，由于受到种种历史条件的局限，它至今并未形成一个独立的剧种，其演出仍然是在傩坛祭祀的特殊背景和宗教气氛中进行，故仍属于傩坛仪式剧范围。作为研究傩坛仪式及仪式剧的音乐，深入了解和分析傩坛仪式剧的形成、剧目及其表演特点是十分必要的。

第一节　傩坛仪式剧的诞生

从前面傩坛仪式表演的过程获知，傩坛仪式是一种既娱神又娱人的巫教祭祀过程，而且娱人的成分较为突出。傩坛仪式剧正是伴随这种娱人化的祭祀而诞生的。

如前所述，傩坛活动自始至终贯穿着一种迷信意识：“许愿”和“还愿”。几乎所有的仪式都是为这个中心服务的。如“发文”便是叩请天界之神垂降傩坛，为祈恩户主求还良愿的一种上书仪式；“搭桥”、“立楼”则是为迎接“五方兵将”到傩坛还愿时在交通、住宿方面所做的准备。当各方神祇、五方兵将出发到傩坛时，还要由点兵仙官、引兵土地引路，押兵仙师负责押送，到傩坛后再交给勾牙老判清点勾簿。在此过程中，还有仙锋小姐负责“催愿”，判官则根据勾愿簿上的记载逐一验收，完成一项仪式勾销一笔，谓之“勾愿”。倘若哪一样仪式未完成，其“愿”也就不能勾销。这种未了之愿犹如人间负债一般，鬼神随时会去向主家“讨债”，给其带来“灾星”，这显然是主家不愿意的，所以，傩坛的仪式十分重要，缺一不可。特别值得一提的是：还愿仪式中的“四大坛”是在载歌

载舞中进行的，而这其中的“催愿”、“勾愿”等仪式中，巫师还要戴上面具，穿上法衣，分别装扮成“点兵仙官”、“引兵土地”、“押兵仙师”、“仙锋小姐”、“勾愿判官”等有名有姓的角色，这些角色既是傩坛中的神祇，又是戏中的人物，他们通过说、唱、念、做等表演去完成他们各自“还愿”仪式中的“职责”。于是，这种纯粹为宗教服务的娱神仪式，便逐渐衍变成一种有人物、有化装、有表演动作和故事情节的祭祀性戏剧。这种来自封建社会的产物，在其发展过程中，又必然被统治阶级所利用，逐渐渗入一些封建伦理道德方面的内容，如“忠孝”、“善恶”、“因果报应”、“生死轮回”等。因此，在其祭祀性剧目中，除了“还愿”的内容外，又增加了不少宣扬“惩恶扬善”、“生死轮回”的剧目。下面是思南孙家坝区土家族傩坛祖传下来的一份“鳌经簿”仪式记录①：



图9　思南傩坛《鳌金簿图》

先“立楼”以造殿，次“札寨架桥”以迎真，再“和神”而下马，又“上表”以投文，命“太婆而开洞”，使土地以“统兵”，前开路以“扫荡”，后仙锋而“催愿”，“甘生领牲”遇菜娇，“秦僮挑担”与刘高相逢，“开山猛将”架桥接圣，“仙姬送子”赐麒麟，“颠三倒四”假降邪鬼，“柳毅传书”而送信，“龙女放羊”雪山行，“范郎”挑土筑长城，“姜女送寒衣”路远，“安安送米”孝母亲；又“上熟”园案而“拆愿”，运禳平安而“交标”，“柳三杨泗”打牌过光阴，“李龙”老将吞吃五瘟，忽听“梁山”而播种，原凭老判以“勾文”，千真万圣向桃园，返辔诸神回华山，放兵门外金

① 邓光华：《贵州思南傩坛戏概观》，贵州省艺术研究室、思南县文化局编，1986年，第31页。

鸡报晓，庭前宝马一声嘶鸣，一堂法事周圆满，祈恩户主喜盈盈……”

将以上仪式集中起来便是：“开坛”、“发文”、“立楼”、“搭桥”、“开洞”、“统兵”、“开路”、“催愿”、“领牲”、“开山”、“仙姬送子”、“钟馗戏判”、“安安送米”、“上熟”、“拆愿”、“交标”、“拣斋”、“勾愿”。其中，从“开洞”到“安安送米”便是当地人们所称的“前十二戏”。

由此可知，土家族傩坛活动过程中，仪式与戏剧（主要指正戏）是不分的，它同我国古代驱傩活动中，傩仪与傩舞密切不分是同一性质的。

既然傩仪与傩戏密切不分，那么，能否这样认为，它的形成年代与傩坛巫教的出现时间基本是一致的。因此，我们只需考察一下历史上傩仪活动的中心所在地土家族傩坛巫教的历史沿革，便可探索到傩坛仪式剧诞生的年代。

土家族傩坛主要分布于思南、印江、德江、沿河、石阡、江口、铜仁、务川、道真等县，其中，以历史上的思南府为中心。傩坛在思南形成的具体时间，已难从文字资料中找到详细的根据。但从《思南府志》及一些傩坛老艺人的回忆中，我们仍可得到一些关于傩坛历史演变的信息。据明代嘉靖《思南府志·风俗篇》载：乡民“信巫屏医，专事祭鬼，客至击鼓以迎”①。这里虽然只有一句话，却是十分重要的历史线索，因为这种“信巫屏医，专事祭鬼”的巫教活动，正是现在流传的傩坛活动的主要内容。这说明思南傩坛巫教活动至少在明嘉靖年间就已出现了。

从事傩艺六十余年的土家族老艺人田应贵说：他们家的傩艺祖传已有二十几辈人了，始祖师叫马发纪，家住思南县宽坪新界门的茶罐屋四间坟（即现在思南张家寨区的宽坪乡），生于老癸巳年八月二十五日卯时。82 岁的老艺人刘凡昌说：傩艺最早在马家坛门，大约十辈人后传到他们刘家，距今又有十代人了，至今，他们在“观师请圣”的祭词中，尚能熟练地背出一百五十多位祖师的名号。两位老艺人所说的情况大致相同，即傩坛巫教活动在思南已有二十几代的历史。如果每代人仅以二十五岁计算，二十代人也有五百年的历史了。这一点与《思南嘉靖府志》所记载的时间基本吻合，因此，傩坛活动在思南约有五百多年的历史当属可信。

至于傩坛活动（包括傩戏）的情况。清道光《思南续府志》有比较具体的记载：“祈禳，各以其事祷神，逮如愿，则报之，有以牲醴酬者，有以采戏酬者。”②很明显，这便是现在傩坛活动中“冲傩还愿”时的祭祀与仪式剧演出过程。《思南续府志》还载：“冬日傩，夜间举，皆古方相逐疫遗意，迎春则扮台阁，演古戏文，沿街巡行，以畅春气。”这里进一步为我们了解土家族傩坛仪式剧的历史

---

① 上海古籍书店据宁波天一阁藏明嘉靖刻本影印，1962 年 1 月。

② 现据四川省图书馆藏刻本复制。

提供了重要线索——思南傩仪活动是沿古代宫廷中方相氏所主持的驱傩仪式而来的。倘若此说成立，土家族傩仪活动的历史至少可以上溯到汉朝时期。

第二节　傩坛仪式剧的剧目

贵州土家族傩坛仪式剧分正戏和外戏两大部分。正戏是还愿仪式中戴着面具表演的二十四出戏。它同傩仪祭祀密切配合，共同完成祈祷醮神之任务。巫师们认为，傩坛有“楼上二十四戏，楼下二十四戏”之神，分别关在桃园三洞里，负责掌管三洞的是玉皇大帝亲自封派的唐氏太婆，所以，每逢傩坛还愿都要由地盘业主到桃园三洞去请唐氏太婆打开洞门，请二十四戏之神到傩坛还愿唱戏。因此，思南一带的人们又把傩坛正戏分为“上洞”、“中洞”、“下洞”三部分。

“上洞”部分包括《扫地和尚》、《开洞》、《开路将军》、《点兵仙官》、《引兵土地》、《押兵仙师》、《水路神祇》等。这些戏完全是为请神还愿服务的。如“地盘”到桃园三洞去请唐氏太婆开洞，为恩东户主求还五岳天子断头良愿；《开路将军》奉东山圣公（傩爷）、南山圣母（傩娘）之令，前往傩坛路上砍开五方五路，扫清障碍，确保各路神祇到傩坛赴会；《仙官点兵》中，关爷威风凛凛，亲点各方“兵马”：“十万天仙兵”、“十万地仙兵”、“十万麒麟狮子兵”、“十万黄斑卧虎兵”，并传令各方“兵将”天明之前必须赶到傩坛赴会。于是《引兵土地》带兵出坛，引马出殿。《押兵五郎》将“五方兵马”、“百万雄兵”押赴傩坛，交给勾牙老判点兵勾簿，从内容上看，这些显然都是为傩坛还愿服务的，是前面傩坛仪式的继续。尽管其内容与结构是简单松散的，但它毕竟出现了“地盘”、“将军”、“太婆”、“押兵”这样的戏中人物，也有了较为曲折的故事，它初步展示了傩坛仪式剧演变过程中从巫教仪式向戏剧形式迈进的图景。

再从唱词来看，其内容也大多是一些祭祀之词，如《仙官点兵》中关爷唱道：

> 关爷提刀往东门进，吾是东方开路大将军，
> 砍开东方好跳马，砍开西方好跳神，
> 上头砍至玉皇顶，下头砍至宝山门，
> 烧了东方纸一张，将军挂马到南方。

有的戏虽然有一定的故事情节，但仍是围绕宗教需要展开的，如《开洞》中地盘与唐氏太婆互相盘问的一段：

地盘：

一声不了又一声，唐氏把把（即婆婆）你听清：
上洞桃园有几座庙？庙内又有几尊神？
几个穿红又穿绿？几个排兵穿战裙？
又有几步石梯子，叮叮当当到桃园。
上洞有几棵仙桃树？几根酸来几根甜？
桃园庙门有几扇？几扇阳来几扇阴？
哪个仙官把上洞？哪个仙官管洞门？

唐氏：

一声不了又一声，地盘业主你听详情：
上洞桃园九座庙，每座庙内有九尊神。
尚有五尊朝上坐，又有四尊对大门。
三个穿红两个绿，四个排兵穿战裙。
上有九十九步石梯子，叮叮当当到桃园。
桃园有九棵仙桃树，九棵丫枝对大门。
上洞庙门有九扇，五扇阳来四扇阴。
阳的五扇金鸡叫，阴的四扇凤凰鸣。
金氏仙官把上洞，金氏童子把洞门。
……

中洞部分包括《甘生八郎》、《杀牲九郎》、《算命郎君》、《九州和尚》、《十州道人》、《王婆卖酒》、《牛高卖药》等戏，总称《甘生赶考》。从戏剧的角度看，这部分戏有了可喜的进展。首先，剧中角色已由一个人的念、说、唱、做发展为有对话、有情节、有简单分场的表演，形成在一个主题线索贯穿下，由多个片段综合组成的“串戏”，这种形式可长可短，可多可少，十分灵活。傩坛仪式剧历来是通宵达旦演出的，常常是根据主人家与观众的情绪来确定“串戏”的起始，并尽可能满足农民观众们那朴素的审美要求。如《买猪》就是通过一个叫甘生的书生与帮他挑担的秦僮，在赴京赶考途中所发生的一系列事件展开的。若主人家高兴或观众情绪好，表演者则在“条纲”框框内，可以任意发挥。反之，也可任意删减。由于这个戏中的秦僮是一个小丑人物：秃头、歪嘴、驼背，可以说是奇丑无比。在演出中，他的怪相、怪动作、怪腔怪调，加上甘生不时向他秃头打猪尿泡，常常引起观众的捧腹大笑。这粗俗、滑稽、用噱头挑逗的表演，是同

当地群众文化层次相适应的，同时也是他们审美情趣的具体反映。

“下洞”部分是一些表现收邪斩魔、追鬼逐疫的神仙道化戏。如《开山猛将》、《二郎镇宅》、《钟馗戏判》、《目连寻殿》等。这些戏虽然也有人物和情节，但除了声名表姓与冥冥祭语之外，几乎没有任何道白和对话，全由装扮之鬼神在起伏变化的锣鼓声中作类似哑剧的表演。过去，傩坛艺人表演技巧很高，不仅能飞檐走壁，腾空跳跃，而且，酬酢翩翩，隐形匿形，加上鬼神面具狰狞凶悍，咄咄逼人，充满了阴森恐怖气氛，令人毛发悚然。所以，在群众中有鬼戏之称。这种表现冲杀抵挡，驱赶与被驱赶的场面，正是我国古代驱鬼傩仪的固有特征。它再次为贵州土家族傩坛仪式剧的悠久历史提供了有力佐证。

《安安送米》是与三洞正戏齐驱并驾演出的较为完整的大戏。无论在人物、情节、剧本结构与表演方面，它都较其他正戏完整与成熟。从内容上看，它是一部表现人民社会生活中，以惩恶扬善为主题的生活史诗。戏剧通过一个典型的中国封建时代妇女庞氏，在以秋姑婆为代表的封建势力迫害下，与其恩爱丈夫姜师的悲欢离合故事，反映了封建社会中，广大妇女被迫成为封建礼教牺牲品的残酷现实。戏剧在很大程度上也宣扬了生死轮回、因果报应的封建宗法观念，尤其在鼓吹妇女“三从四德”封建伦理方面，对广大妇女产生了很大的影响。但我们绝不能否认它在客观上对揭露封建礼教罪恶，为遭受迫害的妇女鸣不平方面所起到的积极作用。从巫教祭礼到神话故事，从神话故事到反映现实生活的题材，这是一个巨大的飞跃，它有力地证明了土家族傩坛仪式剧已从驱瘟逐疫、跳神弄鬼的巫教祭祀色彩中摆脱出来，逐步形成了具有自身特点的少数民族地方戏剧形式。

土家族傩坛仪式剧剧目情况表

剧名	类别	表演场合	流行地区	备注
开洞	正戏	还愿仪式中	思南、印江、德江、铜仁等县	
开路将军	正戏	还愿仪式中	思南、德江一带	
引兵土地	正戏	还愿仪式中	思南、德江一带	
押兵仙师	正戏	还愿仪式中	思南、德江一带	
开山猛将	正戏	还愿仪式中	思南、德江一带	
仙锋催愿	正戏	还愿仪式中	思南、德江一带	另有“武仙锋”
柳三杨泗	正戏	还愿仪式中	思南、德江一带	即杨泗将军
勾愿判官	正戏	还愿仪式中	思南、德江一带	
梁山土地	正戏	还愿仪式中	德江境内	
龙神拣斋	正戏	还愿仪式中	思南、德江一带	
钟馗戏判	正戏	还愿仪式中	思南、德江一带	

（续表）

剧名	类别	表演场合	流行地区	备注
二郎镇宅	正戏	还愿仪式中	思南县境内	
关公斩蔡阳	正戏	还愿仪式中	德江县境内	
安安送米	正戏	还愿仪式中	思南、德江一带	又名《三孝记》
甘生赶考	正戏	还愿仪式中	思南、德江一带	又名《买猪》
柳毅传书	正戏	还愿仪式中	思南县境内	又名《雪山放羊》、《骑龙下海》
仙姬送子	正戏	还愿仪式中	思南、德江一带	
送寒衣	外戏	还愿仪式中	思南、德江一带	又名《水打兰桥》
张少子打渔	外戏	还愿仪式之后	思南、德江一带	根据农村流行笑话改编
二凤夹雷	外戏	还愿仪式之后	思南县农村	根据农村流行笑话改编
酒楼闹馆	外戏	还愿仪式之后	思南县农村	根据农村流行笑话改编
巧英晒鞋	外戏	还愿仪式之后	思南、印江县农村	根据农村流行笑话改编
假斯文算账	外戏	还愿仪式之后	思南、印江县农村	根据农村流行笑话改编
幺八讨小	外戏	还愿仪式之后	思南县农村	根据农村流行笑话改编
吴大回门	外戏	还愿仪式之后	思南县农村	根据农村流行笑话改编
四打草鞋	外戏	还愿仪式之后	思南县农村	根据农村流行笑话改编
傻二赶场	插戏	傩坛仪式之间	德江县境内	根据农村流行笑话改编
王大娘补缸	插戏	傩坛仪式之间	德江县境内	根据农村流行笑话改编
审桶	插戏	傩坛仪式之间	德江县境内	根据农村流行笑话改编
苏旦姐选婚	插戏	傩坛仪式之间	德江县境内	
郭老幺借妻回门	插戏	傩坛仪式之间	思南、德江一带	
八仙庆寿	插戏	傩坛仪式之后	思南、德江一带	
背娃赶会	插戏	傩坛仪式之后	思南、德江一带	
麦粮封官	外戏	傩坛仪式之后	思南县境内	
王玉林求雨	外戏	天旱之年表演	思南县境内	亦叫《唱虫灯》
庄周试妻	外戏	还愿仪式之后	思南县境内	移植剧目
飞神仙算命	外戏	还愿仪式之后	思南县境内	移植剧目
刘全献瓜	外戏	还愿仪式之后	思南县境内	移植剧目
茶婆开工	外戏	还愿仪式之后	思南县境内	移植剧目
侯七杀母	外戏	天旱之年求雨时表演	思南县农村	
豆老送子	外戏	天旱之年求雨时表演	思南县农村	

（续表）

剧名	类别	表演场合	流行地区	备注
太和氏洗裹脚	外戏	天旱之年求雨时表演	思南县农村	
韩湘子渡妻	外戏	天旱之年求雨时表演	思南县农村	有绝技表演
皮新滚灯	外戏	天旱之年求雨时表演	思南县农村	移植剧目
打侄上坟	外戏	天旱之年求雨时表演	思南县农村	移植剧目
王焕买父供养	外戏	天旱之年求雨时表演	思南县农村	
张四姐下凡	外戏	天旱之年求雨时表演	思南县农村	又名《大闹东京》
赵五娘剪发行孝	外戏	天旱之年求雨时表演	思南县农村	移植剧目
百罗裙	外戏	天旱之年求雨时表演	思南县农村	移植剧目
新康渡	外戏	天旱之年求雨时表演	思南县农村	又名《五美图》
迎新桥	外戏	天旱之年求雨时表演	思南县农村	移植剧目
鸿雁传书	外戏	天旱之年求雨时表演	思南县农村	
龙王女	插戏	傩坛仪式之间	铜仁、思南、德江等县	
孟姜女	插戏	傩坛仪式之间	铜仁、思南、德江等县	
庞氏女	插戏	傩坛仪式之间	铜仁、思南、德江	
竹节山搬兵	插戏	傩坛仪式之间	铜仁县一带	
交武会	插戏	傩坛仪式之间	铜仁县一带	
猿猴戏布	插戏	傩坛仪式之间	铜仁县一带	
萝卜园	插戏	傩坛仪式之间	铜仁县一带	移植剧目
盘龙山	插戏	傩坛仪式之间	铜仁县一带	移植剧目
张二嫂算命	插戏	傩坛仪式之间	铜仁县一带	
搬请师娘	插戏	傩坛仪式之间	铜仁县一带	
丰亭赶子	外戏	傩坛仪式之间	思南县一带	
周武王落难	外戏	傩坛仪式之后	思南县一带	亦名《张云宝赶考》
磨房会	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	
卖水记	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	
余文榜访江南	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	移植剧目
高钧宝下南塘	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	移植剧目
李自英赶考	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	
药茶记	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	
孟丽君	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	移植剧目
浪子闯关	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	

（续表）

剧名	类别	表演场合	流行地区	备注
周文选赶考	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	
孝母记	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	移植剧目
朱氏承孝	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	移植剧目
双上坟	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	
王玉林征西	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	
东吴招亲	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	移植剧目
关公戏貂蝉	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	移植剧目
薛仁贵征东	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	移植剧目
罗通扫北	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	移植剧目
穆桂英挂帅	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	移植剧目
樊梨花	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	移植剧目
包公铡美	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	移植剧目
梅龙戏凤	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	移植剧目
平贵回窑	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	移植剧目
刘海戏蟾	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	移植剧目
三娘教子	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	移植剧目
长安杀子	外戏	傩坛仪式之后	思南、印江一带	移植剧目
张果老借妻	插戏	傩坛仪式之间	德江、石阡一带	
再生缘	插戏	傩坛仪式之间	德江、石阡一带	移植剧目
六郎斩子	插戏	傩坛仪式之间	思南、德江一带	移植剧目
桃园三结义	插戏	傩坛仪式之间	思南、德江一带	移植剧目
劈山救母	插戏	傩坛仪式之间	思南、德江一带	移植剧目
古城会	插戏	傩坛仪式之间	思南、德江一带	移植剧目
吕望下书	插戏	傩坛仪式之间	思南、德江一带	移植剧目
毛鸡打铁	插戏	傩坛仪式之间	铜仁县农村	根据笑话改编
白旺送粮	插戏	傩坛仪式之间	铜仁县农村	移植剧目
打狗劝夫	插戏	傩坛仪式之间	铜仁县农村	移植剧目
烤酒玩龙	插戏	傩坛仪式之间	铜仁县农村	根据笑话改编
断机教子	插戏	傩坛仪式之间	铜仁县农村	移植剧目
蔡阳大将	插戏	傩坛仪式之间	铜仁县农村	移植剧目

傩坛仪式剧的外戏，是在舞台上演出的（多为临时搭台），而且是不戴面具表演的戏，它是傩坛正戏的发展，故群众称之为傩坛高台戏，有的地方也叫插戏、花花戏以及楼上二十四戏等。其实，它已远不止二十四戏。外戏是在傩坛仪式及正式演出结束后才开始表演的。大多是以历史题材为主的传统戏，如《穆桂英挂帅》、《薛仁贵征东》、《辕门斩子》、《东吴招亲》、《麦粮封官》等，也有从其他戏曲移植过来的或根据当地流行的唱本文学改编的。据老艺人们的回忆，1930—1939年这段时间，在思南、德江、沿河一带演出的外戏剧目就有七十多个，有为求雨、防虫、祈求丰收而演出的；有表现婚姻自主、婚变的；有宣传封建伦理道德的，如《王玉林求雨》、《借尸还魂》、《朱氏承孝》、《侯七杀母》、《庄周试妻》、《王焕买父供养》、《李自英赶考》等。还有一些根据农村流行的笑话改编的戏，如《吴大回门》、《酒楼闹馆》、《陈幺八讨小》、《张少子打渔》、《舅保公救驾》等。总之，傩坛仪式外戏已逐渐从为“还愿”服务的宗教仪式中独立出来，从较广泛的角度反映千姿百态的社会生活，表达了人民群众对现实生活的感叹和愿望，以及对美好未来的追求。

第三节　傩坛仪式剧的特点

长期以来，土家族傩坛仪式剧在十分封闭的文化背景下形成和发展，很少受到现代文化的冲击，至今仍停留在原始、古朴的阶段，较多地保留了原生层次文化的风貌。因而，它非常符合山区人民的审美需要，且不说在文化生活上极其贫乏的年代，即使在当今电影、电视十分普及的情况下，人们对傩仪表演仍兴趣盎然。每当仪式剧开场，村民们常常置电影、电视而不顾，总是迫不及待地奔向那牛角嘶鸣的傩坛场所，这种土著文化在广大农民心中所产生的审美效应，绝不是正统表演艺术所能取代的。其特点归纳起来有以下几方面：

一、 风格方面的特点

具体表现为粗俗、风趣、迎合。

粗俗　土家族傩坛仪式剧从唱腔、道白、动作到表演内容都显得十分粗俗。如傩仪唱腔中除少量传统傩腔外，大多为当地民间音乐，或来自山歌、小调；或来自花灯歌舞；或来自某些地方戏曲，甚至，一些野调俗曲也成为傩仪音乐的取材对象。这里所说的粗俗，绝不等于粗糙或庸俗，而是指那些来自生活底层的、未经加工的原生层次文化形态。这种文化形态甚为朴实、生动、感人。因而，听众备感亲切，

容易接受，常常是台上唱、台下和，演员与观众融为一体，从而，为观众参与创造了有利条件。这一点正是傩坛仪式剧能够长期扎根于群众中的重要原因。另外，在演唱方法上也很自由，为了表现傩神的威力，巫师们戴上凶悍的面具，跳着狂热的舞步，在强烈的锣鼓声中放开喉咙，高声喊唱，有时甚至是大喊大叫，声嘶力竭，颇有凶神恶煞之威。说白也较自由，演员们操着浓厚的黔东方言，即兴而出：猜谜、押对、谐音、歇后语、双关语，甚至讽刺、流话都毫无拘束地在表演中出现。在表演内容上，傩坛仪式剧的粗俗特点也很突出，除各种神祇角色外，和尚、道士、尼姑，甚至挑夫、屠夫，各种工匠均成了剧中人物。生活中的婚、丧、嫁、娶以及寿诞、求子、求雨、清宅、敬灶等无不是他们表演的主题。其中，特别是同婚姻、生育有关的剧目较多，如《陈幺八讨小》、《郭老幺借妻回门》、《水打兰桥》、《庄周试妻》、《二凤夹雷》、《媳妇告公公》等。不仅有像《花仙剑》、《双富贵》、《仙凡记》等剧中那荒诞不经的求神受孕戏，而且，戏中还随时出现一些挑逗淫秽的语言和调情动作。如插戏《裁缝偷布》[①]中，裁缝在给申屠夫之妻量尺寸时就唱出“大嫂生个好屁股，热噜热噜两块肉”之类的淫秽之词。在正戏《出土地》中，地盘土地本是去桃园三洞请唐氏太婆开洞，但表演中却引出一段挑逗性的笑话来[②]。说三个媳妇给公公拜寿，由于公公不正经，三个媳妇便联合起来捉弄他。大媳妇提出每个按“四角四方、四方四成、梭来梭去、鼓起眼睛”这个格式说一个“四言八句”为公公寿诞凑热闹。于是，大媳妇先说：

> “一间屋子四角四方，瓦儿盖起四方四成，
> 老鼠在上边梭来梭去，猫儿在下面鼓起眼睛。”
> 接着二媳妇说，我以桌子为题：
> “一张桌子四角四方，碗儿摆起四方四成，
> 筷子在上边梭来梭去，狗儿在下面鼓起眼睛。”
> 三媳妇也接道，我以床铺为题：
> “一张床铺四角四方，被子盖着四方四成，
> （我）同老三在上面梭来梭去，公公在下面鼓起眼睛。”

甚至还有一些示意性交媾动作。巫师们认为“无俗不成戏”。这种表面看来粗俗的表演，实际上是傩坛仪式剧生活化、生活剧戏化的反映，也是远古原始宗教对人类自身繁衍、延续无比重视的体现。因而，这种粗俗应视为土家族傩坛仪式的一大特点。

---

① 德江县民委编：《德江县土家族民间文艺资料集》（内部资料），1986年。
② 引自思南傩坛正戏《买猪》，谢国祥等表演，邓光华搜集整理，1985年。

风趣　语言诙谐、幽默，行为夸张、怪异，使傩坛仪式剧格外生动盎然，恣肆不羁，给观众带来赏心悦目的美感。如思南傩坛正戏《牛高卖药》中的一段①：

甘生：请问此地有高明的郎中没有？

内白：有位牛高先生，医道高明，好人能医死，死人能医“活”，快去请他吧！

甘生：有请牛高先生！

牛高：（出场念白）

头戴方巾四角帽，送钱送米我不要，

早上刚下药，黑来去吊孝。

唱：一出门来观北坡，新坟总比旧坟多，

闯到新坟作个揖，过到旧坟磕个头。

甘生：哎！牛高先生，为什么对新坟作揖，对旧坟磕头呢？

牛高：你哪曾知道呀，相公，旧坟里的人是家父大人医治的，当然要高一筹哟，所以要磕个头。新坟里的人是我医治的，所以，只能作个揖。

……

甘生：牛高先生，你看他到底得的什么病？

牛高：你懂“展言子”不？

甘生：略知一二。

牛高：那好，我告诉你，他的病呀——

下坡走路黄莺展翅，上坡走路乌鸦爬沙，

仰起睡像龙船下水，轮起睡像弯弯黄瓜。

……

又如德江的《陈幺八讨小》② 中幺八算命一段更为精彩：

算匠：（唱）

一算天上有月亮，二算海中有龙王，

三算城隍庙内有小鬼，四算关爷手下是周仓。

五算三个妇人六个奶，六算六只草鞋有三双。

还有一算最准确，姑娘长大变婆娘。

八娘：八爷，你不是要算八字吗？去取笔墨来嘛（幺八下），乘机对算

---

① 引自思南傩坛正戏《买猪》，谢国祥等表演，邓光华搜集整理，1985 年。

② 李华林主编：《德江傩堂戏》，贵州民族出版社 1993 年版。

匠说，你给他算八字时，就说他无后代，我给一锭银子。(陈幺八上)

算匠：八爷，你贵庚几何？

幺八：是“扯断犁耙”那一年生。

算匠：啊！耕深（庚申）年生。哪一月？

幺八：“倒挂金钩”那一月。

算匠：“九月”。哪一天呢？

幺八：“公羊爬母羊”那一天。

算匠：是“重阳”那一天，哪个时辰？

幺八：“戌字一横棒”。

算匠：戌时。接着装模作样地说：八爷呀！你的八字看来，你年上占火，月上占火，日上、时辰上都占火，载不住儿女呀！火太旺，就算有个把儿子也会被烧死，看来你没福气呀（转身对八娘）：八娘，你也算一张吗？去打点墨水来（八娘下）。幺八乘机对算匠说，你就说她不生儿女，我给你一锭银子。(八娘上)

算匠：八娘，你是哪年生呀？

八娘：(唱）叫声先生你请听，万丈深塘一朵莲，

奴家就是那年生。

算匠：(唱）叫声八娘你请听，你是“根深”（庚生）那年生，请问你是哪月生？

八娘：叫声先生你请听，一盘咸菜卖三钱，奴是那一月内生。

算匠：叫声八娘你请听，你是“贵味”（癸未）那月生，请问你是哪一天？

八娘：叫声先生你请听，三岁孩童崖上耍，奴家就是那天生。

算匠：叫声八娘你请听，你是初三“误子”（戊子）生，请问你是哪时辰？

八娘：叫声先生你请听，“好色女子不要钱”，奴是那个时辰生。

算匠：叫声八娘你请听，你是“人畜”(壬戌）之时生。

白：八娘！你的生根八字年号是“根深”(庚申)，月份是“贵味”(癸未)，天数是“误子”(戊子)，时辰是“人畜”（壬戌)。这个八字年、月、日、时都占水，水多必成灾，纵有个儿女，也难保得住呀！

幺八：我说嘛！大家都不要怪了，是我们俩命不好！……

这些妙趣横生的对话，常常使观众为之捧腹。另外，在土家族傩坛仪式剧中还有不少以插科打诨、滑稽戏谑的表演，如《甘生赶考》中，秦僮一路上丑态百出的表演，常令人捧腹大笑。这种土著文化特有的风格，常在笑声中隐藏着很深

的哲理，不仅使观众受到教育，而且在审美心理上得到很大满足。

迎合　傩坛仪式剧的演出，本身就带有很大的功利性，其特点反映在“迎合”二字上。作为一种农民文化，一种由农民自己扮演，也由农民观众欣赏的土著文化，这种迎合是无法避免的。这是那些具有傩意识的观众在特定环境下形成的接受意识所决定的。据著者所知，过去土家族人看傩坛仪式剧，在很大程度上不是为了审美需要，而是为了获得神灵的眷顾。他们认为孩子生病是犯了关煞，只有请傩上门设关禳解，方可顺利成长。于是表演“上刀梯”，巫师打着赤脚在“三十六关”、“七十二煞”① 中走过。这样，孩子从此就能一帆风顺，健康成长。有的农民非常相信人生了病是由于丢魂所致，因此，只有通过傩坛仪式剧《山王取魂》才能解决问题。一些无生育能力的家庭则争先恐后地看傩坛仪式剧《双富贵》，希望也像戏中的赵侯王一样，向梓橦求子后受孕，一胎生二男。这种迎合观众需要而演出的仪式剧还有很多，凡生活中需要的几乎应有尽有。至于仪式剧中种种迎合观众心理的台词、对话更是比比皆是。这种土著文化所特有的迎合现象和观众们的被动接受心理，正是造成土家族傩坛仪式剧千百年来故步自封、无法推进的主要根源之一。

二、 表演方面的特点

土家族傩坛仪式剧的表演形式虽不如传统戏曲那么成熟和规范，但却有自己的特点。

首先，人物出场走台有一定的套路和规律，如唐氏出场走“半边月”，地盘出场走“大团圆”，人物较多的场面具有“大穿花”、“小穿花”等。

在表演动作方面，无论傩坛仪式或仪式剧中，都带有浓厚的巫舞色彩。其特征是踩“罡步”。传说傩坛有七十二种罡步步伐，但哪七十二罡，却其说不一。思南常见的有“推磨罡”、“半月罡”、“四方罡”、“八字罡”等。德江一带常见的有“绕堂罡”、“跪拜罡”、“八卦罡”、“五步罡”、“北斗七星罡”、“五方天位罡”等。除罡步外，还有一些独特的表演动作。如地盘出台的动作，其颈项直伸，上身僵直，头与臀部同时前后蠕动，机械而幽默，巫师们称之“凤点头”、“米花筛”。还有许多传统的舞蹈动作，如“雪花盖顶”、“黄龙缠腰”、“怀中抱月”、“边鱼戏水”、“苦竹盘根”、“太公钓鱼”、“灵官拜台”、“擦地爬沙”、“犀牛望月”、“岩鹰展翅”、“犀牛滚塘”、“膝上栽花”、“懒牛耕田”等。巫师们表演这些动作十分严肃认真，讲究规范，不能随意更动。德江傩艺人甚至将这些表演动作归纳成“三快”、“三慢”、“八分明”。“三快”是：傩神面前转身快。意

① 即爬上了有三十六把刀、七十二把刀的刀梯，寓意通过了重重艰难险阻。

思是不能把屁股对着傩神和师坛；追罡赶马脚步快，要求走圆场和穿花动作要快；感天动地起身快，指下蹲和上跳的动作要敏捷。“三慢”是：尊师拜法礼度慢，意思是叩拜行礼要讲究礼节和法度；盘根问法团花慢，指“祭拜”和问根生中的“八方拜步”要准确、稳健；蹬罡唱赞行坛慢，要求在判卦、和神等法事中要徐缓而有节度，不能匆匆行事。“八分明”是指巫师表演时要明白本身在坛场中所处的前后、左右、上下、里外八个方位①。如能做到这些，在傩坛领域才算是比较地道的表演。

另外，在傩坛仪式剧的正戏中，过去还有一些传统的绝技表演，如《二郎镇宅》中的飞檐走壁；《打开山》中的腾空跳跃；《钟馗戏判》中的酬酢翩翻；《目连寻殿》中的飞叉刺鬼。甚至还有“舌刀吐火”、“拔火破舌”、“隐形匿身”等方面的传说，可惜至今大多失传了，目前保留下来的传统技艺有以下几种：

1. 杀铧　即踩红铧口。铧是南方犁田用的一种农具，用生铁铸成，呈环形，长约尺余，宽5寸，厚约2.5公分。巫师表演时先将铧口放在炉火里烧红，然后搬到表演场所，经过观师请圣、画符念咒后，巫师用赤脚在红铧上来往摩擦或走动，甚至，还能用手捧、口衔、背靠等。为了证明红铧的真实性，巫师常常向红铧口喷以桐油，顿时火苗四起。如在冲傩还愿户主家杀铧时，巫师还要手捧红铧在堂屋内外追赶冲杀，嘴里不停地叫喊，气氛阴森恐怖，令人毛骨悚然。

2. 翻叉　这是一种十分惊险的驱赶巫术表演。表演时，巫师要用十二把钢叉向另一个装扮鬼神的巫师投刺，或对准脑门、喉管；或对准胸口、胯下。对方则要用单手准确地将钢叉接在手中，稍有失误，便有生命危险。据老艺人介绍，过去作这种表演，主人家就事先准备好寿衣、棺材和马匹。演出成功，巫师则骑马扬长而去。反之，若有失误丧身，主人家概不负责，赔一口棺木了事。

3. 下火池　将若干砖块立起，砌成火池，池内烧木炭火，将砖烧红，巫师赤脚在火池上来回表演。这种表演目的在于显示傩坛威力，以吸引更多的崇拜者。

4. 滚刺床　将皂角刺球若干，铺在床板上，垫上三丈六尺白布，巫师赤身仰卧于刺床上，不停地翻滚表演。

5. 下油锅　用桐油一桶倒入大铁锅内烧开，一股股青烟上冒，巫师画符念咒后，打着赤脚踩入锅内，顿时，油花溅迸，发出“滋滋”响声。连踩三次后巫师跨出油锅，安然无事。

这些精彩的技艺表演和以踩罡步为特征的各种舞蹈、动作，构成了土家族傩坛仪式剧在表演上的特点。它对我国表演艺术史的研究，具有重要的学术价值。

---

① 李华林主编：《德江傩堂戏》，贵州民族出版社1993年版。

三、 语言方面的特点

既然土家族傩坛仪式剧是傩坛巫师为祈恩户主“还愿”时所表演的戏，其服务对象必然是当地的人民群众。从事傩仪表演的艺人又是分布在本地农村的野叟村夫，他们的文化程度较低，剧本的流传不是靠书本墨迹，而是全凭口传心授。所以在代代相传中，经过历代艺人的修饰加工，形成了自己的独特风格，具有民间文学的许多特点，尤其在民间语言的运用上最为突出。

1. 方言土语　我们在前面已经讲到，贵州土家族是一个汉化较深的民族，其土家族语言已基本消失。基于傩坛辈辈相传的历史渊源，至今在其唱腔、道白中仅保留了土家族语言中的一些称谓。如称父亲为“diadia”，称外公为“qaqa”，称孩子为“mi”，称好的为“将乎”，称地方叫“郎场”，称经常为“扯常”，称正好为“将将”等。至于汉族语言中的方言俚语更是被广泛运用于唱词与对话之中。因而，表演更加通俗、活跃、诙谐、幽默，收到特殊的戏剧效果。如《安安送米》中丫鬟梅香与秋姑婆的一段对话：①

梅香：姑婆，我要走了。

秋姑婆：梅香，你忙哪样嘛？你是个“稀衡”② 客呀，既然来了，我就要好好款待你才是呀！等我拿个鸡蛋到鸡窝抱只鸡娃，喂肥了杀来煨起，让你喝口汤了再走嘛！

梅香：姑婆，杀牛我等得，推磨我可等不得呀！家中事多，我马上要回去。

秋姑婆：万一你硬是要走，待我拿根青杠扁担到水田里去泡一会，然后放到阴凉处，生几朵菌给带回，好不好？

梅香：哎呀！姑婆，我实在等不得了。

秋姑婆：你真的要走？那就“赦小个举贤才”——你前头去，我后头来……

这些语言虽然通俗粗率，却用得恰到好处，对于刻画秋姑婆那两面三刀、心怀叵测的人物起到了十分特殊的作用。

除道白中运用方言土语外，在傩仪、傩戏唱词中也充分运用这一特点，如“封坛”仪式中的一段祭词：

---

① 引自思南傩戏《安安送米》，《贵州艺术文丛》第4期（内部资料），邓光华收集整理，1988年。

② 稀衡：方言，少来或不容易到来的意思。

端公门前鬼唱歌，药痴邀个病婆婆。
铁匠炉内扯到死，木匠借个木叉跎。
要借东，不借东，两个媳妇打公公。
小小师郎来闯着，许我三十六匹棕。
直到如今永无“终”，点封和会酒三巡。
要借南，不借南，两个媳妇在相玩。
小小端公来闯着，许我三个大沙盘。
直到如今永不还，点封和会酒三巡。
要借西，不借西，两个媳妇换“中衣”①。
小小端公来闯着，许我三十六只鸡。
直到如今不得吃，点封和会酒三巡。
要借北，不借北，两个媳妇在“杀客”。
小小端公来闯着，许我三斗老荞麦。
直到如今还没得，点封和会酒三巡。
要借中，不借中，中央有窝牛角蜂。
扯把茅草来揍起，里面翁隆又翁隆。
吃了牛肉发马疯，点封和会酒三巡。
……

这种地道的民间语言，很适合当地群众的口味，常常给人留下深刻的印象。

2. 哑谜　简洁明快，寓意深刻的哑谜、谚语也经常被运用在傩仪戏剧之中，如《牛高卖药》一场戏中，牛高给人治病开药方时，不直接写出药名，而用哑谜形式出现，显得别出心裁。

猴子上树不扳桠（荔枝子）
借人裹脚不还他（百果子）
夜半三更娘哭女（梦花）
日落西山不归家（太阳花）

有的不仅含蓄，而且富于诗味，因而更加耐人寻味。

打开药铺“豆蔻”香，药味上面放“槟榔”。
“麻仁”抱住“杏仁”睡，胆大“白芍”翻过墙。

---

① 中衣：方言，即裤子。

送它一阵“柴胡”棒，棒棒打在“人参”上。
打得“陈皮”鲜血溅，点点滴在“地黄”汤。

群众最为喜欢的歇后语，也经常出现在傩仪表演中，常见的是运用谐音逗趣，它通过谐音给人以联想，然后让人从中悟出另一方面的含义来，如：

公公穿媳妇的裤子——误穿（务川）
旗杆顶上扎鸡毛——好大的胆子（掸子）
牛皮做衣服——难穿（南川）
王木匠的锯——不错（不锉）
……

这种民间语言艺术，十分生动巧妙，容易使观众产生共鸣，使他们感到群众的诙谐、幽默感也被有趣地渗透在傩仪表演之中，从而产生强烈的感染力。

3. 对子　土家族傩坛仪式剧中，经常出现吟诗作对的情节，或假斯文卖弄才华；或文人聚会助兴；或科场会考对答等。其中，有俗有雅，常根据人物的身份或剧情需要而出现。如报事郎表演“款甩皮”会考的一段：

考官：款甩皮，你说你口才不错，老夫出上一对，你若能对上，我就高看你一成。
款甩皮：(以下简称“款”) 请大主考命题。
考官：高山滚石乒乒乓乓往下滚，
款：水里放屁劈里啪啦往上冒。
考官：大胆！哪来那么多的屁?
款：大人，哪来那么多的石?
考官：(无言以对) 好！老夫再出一对：架上的书不读不熟越读越熟。
款：(半天对答不上，忽见手上疥疮，心想有了!) 于是答道：
手上的疮不抠不痒越抠越痒！
……

这种粗俗的对子虽谈不上什么艺术性，然而，它在活跃剧情、刻画“草包文人”形象上却起到了不可忽视的作用。

相比之下，《安安送米》中姜石全投考一段就显得雅致一些：

考官：天泰地泰三阳泰。

姜：家和人和万事兴。
考官：好对！好对！老夫再出一对：
天作棋盘星作子明晃晃谁人敢下？
姜：地作琵琶路作弦长甩甩哪个敢弹？
考官：好对！好对，老夫再出一对：
石狮子头顶金香炉何日得下？
姜：泥判官手执生死簿几时勾销？
……

诸如这样的对子在剧中出现的还有：

钟哭哀声只因木撞腰疼痛
蜡流流泪实为火烧心内焚

和尚撑船棒打江心罗汉
家奴挑水照见水中观音

饥鸡盗稻童筒打
暑鼠量粮客咳惊

台上笑台下笑台上台下笑对笑
看新人看古人看新看古人看人

法鼓三通祖师坛前兵将勇
罡行七步山川社稷鬼神惊

以上这些生动的对子既符合剧情的发展，又符合人物身份。《安安送米》中的姜石全几经折磨，最后得中新科状元，回到家乡打马游街上任，惩罚了作恶多端的秋姑婆，从庐林寺接回了妻子庞氏，全家团聚，皆大欢喜。假如姜石全的对子平庸低下，就必然与剧情不吻合了。

四、 装扮方面的特点

土家族傩坛仪式剧的最大特点，就是通过生动形象、别具一格的面具化装来进行表演的。这是一种源于古代社会，为祭天祀神、驱魔赶鬼而模拟神兽的装扮艺术，因而，傩仪面具至今仍保留着古代神面的特征。

傩仪面具主要用于表演正戏的节目，其形象大多是根据傩坛中传说的神祇或戏中的人物形象进行雕刻制作的，往往带有浓厚的民间想象成分，因而，在面具的塑造上，渗透着群众对剧中人物的审美评价，或夸张，或装饰、褒贬，善恶鲜明。概括起来可分为以下几类：

1. 正神类面具：这类面具的造型特征是：慈眉大眼、耳大脸宽、面带笑容、色彩适中，表现出一种含蓄的圣洁与善良。如唐氏太婆、仙锋、庞氏、关爷、三元等。如果细分，这些正神面具又有老与少、男与女、武与文之分。老年文神肃穆、庄重，老年武神威严雄武；青年男神英勇潇洒，青年女神端庄秀丽。总之，它们非常富有个性，蕴含着浓厚的民俗意义与人民群众的审美判断。



图10　正神面具



图11　凶神面具

2. 凶神类面具：凶神面具大多代表一些威武、凶悍的神将角色，形象十分夸张，颇有“黄金四目”之神韵。有的竖眉豹眼，嘴角下垂，呈倒半月形，给人以神奇怪诞之感；有的眉毛倒竖，龇牙咧嘴，形象咄咄逼人；有的头上长角，口吐獠牙，额上画着符箓字讳，象征着威力与神通。典型的代表如开山、将军、二郎神、钟馗、龙王、龙三等。其中，以开山面具最有特点。开山亦叫开山莽将，传说是盘古王的“三化身”。从造型上看，他豹头环眼，竖耳狮鼻，口大齿锋，头生双角，看去半人半兽，让人望而生畏。为刻画这样一个神奇怪诞角色，民间艺人采取了大胆、夸张的手法：用高耸的两只角和四颗獠牙突出其威武勇猛；以一对圆睁的怒目和火焰般的眉毛刻画其嫉恶如仇的个性，充满了咄咄逼人的气势和威慑力量。



图 12　世俗类正面人物面具



图 13　世俗类丑角面具

3. 世俗人物类面具：这类面具的特点是接近生活真实，重实感造型，较少“神气”和“鬼气”。正面人物大多眉清目秀，五官端正，面带笑容，给人以淳朴、忠厚的印象。如《安安送米》中的安安、姜师、甘生、庞氏等。世俗面具中还有一些表现丑角形象的面具，民间艺人运用夸张与变形手法，大胆刻画了人物的外貌特征，或秃头，或歪嘴，或暴眼，或兔唇，一个个生动传神，惟妙惟肖，充满了幽默和风趣。如秦僮、秦僮娘子、唐二、老歪等。傩坛仪式剧中的正神面具较多，最具代表性的有二十四个，即傩坛二十四戏之神。装扮世俗人物的面具，则是根据剧目中的角色而成堂成套存在的。据老艺人介绍，过去，每一出戏就有一套面具，可惜很多都已失传，至今留下来的仅有《安安送米》、《甘生赶考》、《关公斩蔡阳》、《搬师娘》等几套。这些面具均是一百多年前的作品，至今看去仍然别具神态、栩栩如生。它不仅有很高的艺术价值，而且还为傩坛戏班在特殊条件下从事演出活动提供了方便，因为面具的更换可以使一个演员兼几个角色，于是三五个人便可演一台戏，正因为如此，傩坛戏班队伍十分精悍，行动极为方便，农忙各自回家种地，农闲招之即来，这个特点正是傩坛戏班能长期扎根群众之中久而不衰的原因之一。

傩坛仪式剧中的外戏，一般不戴面具，它同我国其他传统戏曲一样，根据剧中人物角色不同而开脸化装，其脸谱有的模仿面具形象，有的也学习其他剧中人物形象。值得一提的是它的花脸人物（武将）嘴上都配有一对独特的长牙，其形状微弯而上翘，长约二寸许，用猪牙磨制而成（俗称獠牙），凡傩坛仪式剧的武将，无论正面、反面人物都配有一对。老艺人长牙表演技艺很高，时而吞进，时而吐出，时而朝上，时而朝下，有时甚至还倒挂于鼻梁之上，并且不影响做戏和说白，真是得心应手，运用自如。它对刻画武将的威严、凶暴形象，起到了很大作用，这是其他剧种少有的。

第二编

土家族傩坛仪式音乐



第一章　思南傩坛仪式音乐

第一节　概述

思南县位于贵州省的东北部，东接印江，南连石阡，西与凤岗交界，北与德江相连。全县人口为532,785人，其中，土家族134,844人，苗族94,811人，仡族4,930人。少数民族人口占全县人口总数的45%以上[①]。

根据民委部门提供的资料，贵州土家族先民主要是五溪蛮人，属巴人的后裔。但由于历史的原因，这里的族别确认比湘、鄂、川等省晚，直到20世纪70年代才正式恢复土家族民族成分。在这之前，土家族人几乎都是以汉族身份出现，土家族传统文化也大都同汉文化混杂。但是，土家族那悠久的历史和灿烂的文化在这块土地上却留下了深刻的印痕。这里的人民不仅有强烈的民族意识和特殊心理素质，而且也有自己的传统宗教文化。尤其是那些古朴、奇特的民俗风情，大多沿袭至今。如“还傩愿”、“跳丧鼓”、“祭土主”、“奉土老师”、“跳摆手舞”等。这些原始古朴的活动几乎都同傩戏、傩文化交织在一起，从而使贵州土家族文化在长期与汉文化交融的情况下，得以较好地保存下来。傩坛仪式音乐便是其中的主要内容之一。

---

① 张民主编：《贵州少数民族》，贵州民族出版社1991年版，第110页。

思南傩坛仪式音乐分为祭祀仪式音乐与仪式剧音乐两大类。由于傩坛仪式剧是一种巫教祭祀与戏剧表演相结合的艺术形式，因而，不仅仪式中有祭祀性歌曲，仪式剧（傩戏）中也有祭祀性歌曲。所以，祭祀歌曲较为丰富，常用的有《上坛歌》、《下坛歌》、《请神歌》、《送神歌》、《四官调》、《开山调》、《还魂调》、《哀子调》等。这类音乐的特点是：1. 保留了人民群众劳动歌曲的特点，即“一人启口，众人接腔”的句尾帮和形式。2. 表演时不用管弦伴奏而一律用锣鼓节制，因而，每段的结尾都由锣鼓过渡与衔接，几乎是唱一段、敲一遍。这种周而复始的锣鼓声，不仅起到帮衬和烘托气氛的作用，同时也是巫师跳神时的一种舞蹈伴奏。常用的锣鼓曲牌有【鬼挑担】、【阴三阵】、【阳三阵】、【一炷香】、【三锤锣】、【课课字】、【朝金殿】等数十种[①]。3. 歌曲的语言、曲调均较自由，可以不受固定曲谱的规范和束缚；其曲式可随着唱词的长短伸缩，音高也可根据唱词声调的起伏而变化。因而，充分发挥了乡音土语的作用，从而大量吸收一些土腔土调，以适应当地群众的口味。思南土家族傩坛仪式剧分正戏和外戏两种。正戏是指戴着面具表演的十二个戏，亦称前十二戏。这些戏大多是一些离奇怪诞的神话故事，是为傩坛请神还愿服务的。因而，唱腔简短，具有古老的吟诵风格。它的曲式多为上下两个乐句，音域也很窄，常在徵羽宫商或羽宫商角四个音内进行。节奏也较规整，有的甚至一字一音，几乎接近口语，可以说还是一种语言声调的夸张，它在一定程度上反映了音乐的原始面貌。但是，正戏毕竟是戏，它随着剧中人物和情节的需要，音乐也有所发展，在一些正戏唱腔中，不仅有突破那种刻板的上下句结构歌曲，而且，音调和节奏都变得活跃起来，产生了一些因人而异，因情而异的唱腔。尽管这些唱腔还是简单的，但它已开始有了个性和情绪变化。如有的开朗活泼，连说带唱，颇具动感；有的幽默风趣，情调古朴，具有强烈的感染力，这充分说明傩坛正戏音乐已在祭祀性音乐的基础上有了较大发展，可以说，通过它可以窥测到傩坛戏声腔成长过程中走过的足迹。傩坛外是正戏的发展和延伸，它是在舞台上（多为临时搭台）演出且不戴面具表演的戏，群众称之为后十二戏。其实，它已远不止十二出戏了。一般说来，它是在傩坛祭祀仪式的间隙或正戏结束才开始演出的。但在近代，它已逐步脱离傩坛而独立存在。如天旱之年唱虫灯，庆祝集镇兴场（赶场），为老人祝寿等均可演出。这类戏的主题大致有三方面：一是以历史题材为主的传统戏，如《三国》、《封神》、《说岳》等；二是唱本文学改编的戏，如《鹦哥记》、《蟒蛇记》等；三是反映农村现实生活的小戏，如《张少子打渔》、《假斯文算账》、《酒楼闹馆》等。随着剧目的发展和角色行当的增加，外戏音乐也逐渐丰富起来，不仅有了丝弦乐器伴奏，而且有了略具雏形的板腔，概括起来，它们大致可分为三种类型：

---

① 详见本书第二编第四章。

一、在本地花灯歌舞音乐基础上形成的。黔东思南一带花灯歌舞十分丰富，表现力也较强，根据剧中人物与情节的需要，外戏选择了其中叙事性较强的花灯曲调为基础，加以修饰使之既具有傩腔风格，又有花灯特点，如【旦角腔】、【生角腔】、【丑角腔】、【四平腔】等就是由花灯曲调【出台调】、【游台调】、【行板】、【倒板】、【数板】等演化而成的。这类唱腔虽然没有形成系统的声腔体系，但其中有的已具有一定的板式特点，如在节拍、节奏、速度、旋律等方面都有较严格的要求。

二、在传统正戏的基础上，吸取本地一些土腔土调，如薅草锣鼓、哭嫁歌、孝歌、朝山拜佛歌等改编而成的。由于保留了传统的格式，又吸收了民歌的精华，所以非常符合群众的口味，如【哀子调】、【还魂调】、【送君调】、【阴阳调】、【摇摆调】、【滴水观音调】等均属此类。

三、在外来戏曲影响下形成的。外来戏曲有辰河戏、川剧、京剧等，对思南傩坛外戏影响最大的是湖南辰河戏。尤其是辰河高腔音乐，不少均为思南傩坛艺人吸收，至今，傩坛外戏中仍留下不少辰河戏高腔的痕迹，如：【辰河腔】、【长沙腔】、【南路调】、【北路二流】等。

特别值得一提的是，由于思南土家族傩坛仪式剧同古代巫觋活动的历史渊源，以及黔东地区历史上的行政隶属、地理交通、文化往来等方面的因素，致使其声腔渊源较为复杂。除上述情况外，有的唱腔可能同明清时期的某些戏曲音乐、民间小调有一定联系，如【水落音】、【满枝秀】、【驻马听】、【桂枝香】、【纺车儿】等。有的唱腔悲壮沉郁、旷古朦胧，具有浓厚的巫术味与神秘感，可能存有一定的楚声遗韵。这些都是我们从事戏曲音乐史研究的重要线索和宝贵史料。

第二节 祭祀仪式音乐[①]

贵州土家族傩坛仪式具有浓厚的古代神殿色彩，每到一处设坛，总是师牌飘拂，香烟袅袅，一会唱歌祭祀，一会演戏酬神，巫师们大多是既能设坛作祭，又能敲锣打鼓与歌舞作戏的能手。傩坛仪式中的法事很多，其中，以“冲傩还愿”最为隆盛。所谓“冲傩还愿”，即家有灾祸者，向傩坛许以傩愿，消灾去病后请傩坛上门还愿唱戏。“冲傩还愿”的仪式包括“四大坛”、“八小坛”以及傩坛二十四戏表演。完成这些仪式，短则一天一夜，长则十天半月，巫师们把祭一日者

① 邓光华：《贵州思南傩坛戏概观》，贵州省艺术研究室、思南县文化局编，1986年。

称为“跳神”，祭三日叫“打太保”，五日以上谓之“冲大傩”。傩坛仪式虽然如此繁杂，但实际过程却不像其他宗教仪式那么森严肃穆，那名目繁多的仪式几乎都是通过歌、舞、戏的形式，在轻松活跃的气氛中完成的，既娱神，又娱人。如“开坛”要唱《上坛歌》；“和坛”时，巫师们则要互相盘歌，称为“问根生”；“领牲”时又要用莲花落形式表演；“投表”、“游傩”等仪式则要跳起巫舞，接下来还要表演二十四戏。因此，傩坛巫教音乐是较丰富的。仅目前收集整理的傩坛祭祀歌曲与傩戏唱腔就有 240 余首，锣鼓曲牌 34 个，还有为数较多的祭祀性韵词。

下面是傩坛仪式中同音乐有关的活动情况表。

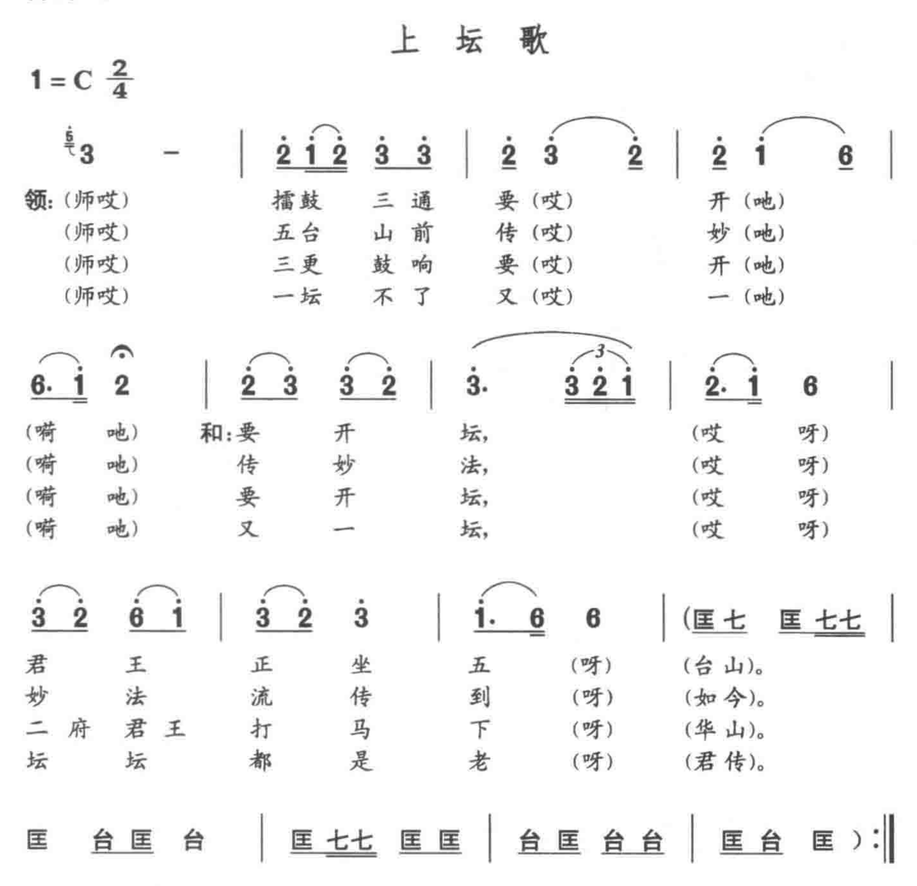
<table>
<tr><th>坛别</th><th>仪式名称</th><th>进行形式</th><th>参加人数</th><th>坛别</th><th>仪式名称</th><th>进行形式</th><th>参加人数</th></tr>
<tr><td rowspan="8">四大坛</td><td rowspan="2">开坛</td><td rowspan="2">领唱帮腔</td><td rowspan="2">不限</td><td rowspan="8">八小坛</td><td>领牲</td><td>念唱</td><td>2</td></tr>
<tr><td>上熟</td><td>念唱</td><td>2</td></tr>
<tr><td rowspan="2">发文</td><td rowspan="2">念唱</td><td rowspan="2">1</td><td>拣斋</td><td>念唱</td><td>3</td></tr>
<tr><td>和坛</td><td>盘歌</td><td>不限</td></tr>
<tr><td rowspan="2">立楼</td><td rowspan="2">巫舞</td><td rowspan="2">2</td><td>投表</td><td>巫舞</td><td>不限</td></tr>
<tr><td>游傩</td><td>巫舞</td><td>不限</td></tr>
<tr><td rowspan="2">搭桥</td><td rowspan="2">巫舞</td><td rowspan="2">3</td><td>勾愿</td><td>念唱</td><td>1</td></tr>
<tr><td>送神</td><td>巫舞</td><td>不限</td></tr>
</table>

这些祭祀性音乐根据其功能、性质、内容与形式等可概括为三类。

一、正坛音乐　正坛音乐即正坛仪式中表演的音乐。一般包括“四大坛”、“八小坛”中的祷神歌曲及其伴随的法器音乐。这里，着重介绍开坛仪式中祭祀歌曲部分。祷神歌曲是直接为请神、送神或酬神、娱神服务的，其内容有呼请天界之神下凡护佑的，有歌颂傩爷、傩娘功德的，也有对道教始祖太上老君表示忠贞不渝的。因而，歌曲情绪既庄严、肃穆，又热烈、活跃。加之旋律大多取材于当地民歌，所以，音乐十分朴实、清新，充满了泥土的芳香。这类歌曲为一领众和的表演形式，并用锣鼓过渡、衔接。因而，锣鼓处于十分重要的地位，而且，显得十分突出，强烈的锣鼓声常把唱词淹没，以致歌词尾句的最后两个字无形中被省略，形成一种不完全的唱句，这种独特的形式在其他民歌中较为少见，如“开坛”仪式中的《上坛歌》便是典型例子：①

① 本章傩坛祭祀仪式歌曲均由田应贵、崔照昌等演唱，邓光华记录整理。

音例1：



（注：匡代表锣，七代表钹，毫代表小锣，以下同。）

此歌中每段唱词的最后两个字“台山”、“如今”、“华山”、“君传”都为锣鼓点所取代。类似的歌曲在仪式中较多，且大同小异，故这里不一一举例。

“发文”、“搭桥”、“立楼”仪式中也有正坛歌曲，但由于功能不同，其音乐的情绪、风格也有所变化。因为，开坛作为一种请神、迎神仪式，具有典礼的意义，所以，其气氛自然是隆重的，音乐必然热烈而活跃。“发文”、“搭桥”、“立楼”虽然同属四大坛仪式，但它们是一些模拟性的操作仪式，它是以行为与活动来表达“冲傩还愿”的实际过程，这过程包括了一系列在傩文化上被加以形式化了的行为的实际表演，甚至将人们生活中的劳动形式、生活习惯、公事操办规程等都要模拟出来，并不断重复同一做法。因此，“发文”等仪式的歌曲比较具体、实在。诸如《出功曹》、《宣简章》、《烧文书》以及仪式过程中的各种表文、疏文、牒式、言念、咒语等，均由于功能的不同而表现出不同的情绪，其演唱中的

领和关系、锣鼓的配合也有所不同。

音例2：

出 功 曹

1 = G $\frac{2}{4}$

(‖: 匡匡 七七 | 匡匡 七七 | 匡七 七七 | 匡七 七七台七 | 匡七 七 |

匡七 匡七 | 匡 0) | 1 1 6 2 | 1 6 5 | 1 1 1 3 |

上 界（哎） 公（哎） 曹（哎），

2 - | 6 6 6 2 | 1 6 5 | 2 2 6 | 1 - |

上（哎） 界 公 （吔） 曹（哎）

2 2 1 6 | 6. 1 6 | 1 1 2 6 | 1 1 2 | 1 1 6 |

身（呃） 骑 黄 马 挂（呀）双 刀， 天 府 门 下

5 5 6 6 | 5 5. | 1. 2 6 1 | 6 6 2 6 | 1 1 6 |

忙（呀）通（呀） 报（呀）， 天 府 门 下 忙（啊）通（啊） 报， 金 华

1 1 2 | 1. 6 5 | 6 6 6 2 | 1 3 | 5 5. |

宫 中（舍） 去 （哎） 投（啊） 文（吔）

(匡匡 七七 | 匡七 七七 | 匡七 七七台七 | 匡七 七 | 匡七 匡七 |

匡 0) | 1. 6 1 2 | 1 6 6 6 | 1 6 2 | 1 2 1 |

金 华 宫 中 投 文 无 别 事， 酬 神 了 （啊）

6 1 6 5 | 5 - | 1 2 2 1 | 6 3 | 5 5. | (匡七 七七 |

愿 （呀） 作 证 盟。

匡七 七七 | 匡七 七七台七 | 匡七 七 | 匡七 匡七 | 匡 0) :‖

除了“四大坛”中的祭祀歌曲外，“八小坛”中的祭祀歌曲也很有代表性，尤其是“和坛”中的歌曲更富有特点，巫师们互相问答，一唱众和，被称为“问

根生”或“和根生”，内容有“和甲子”、“和五岳”、“和八卦”、《和十二月花》、“和三人姐妹”、“和傩爷傩娘的来历”、“和冲傩还愿的根生”。甚至各方神祇，种种法器、服饰、道具、锣鼓、供品等均是“和坛”的主题。这种和坛歌曲同正坛歌曲大致相同，具有热烈、活跃的情绪和富于表演的特点。

音例 3：

和神会上领良因

1 = ♭B 2/4 3/4

3 1 2 3 — | 1 2 2 3 | 1· 6 6 | 5 2 3 5 3 |

领:天要　和　地　要　和　（呀）和:年月　日时（吔）

2 5 3· 2 | 1· 6 6 | 2 3 2 3 3 | 1 6 6 |

也　要（哎）　和　（哎）领:七　洲　八庙（嘛）　和　上　转，

1 1 2 3 | 2 3 1 | 2· 1 6 | (匡 七 匡 七七 |

和　神　会　上　领　良（吔）　因　（呀）。

匡 台 匡 | 台 匡 七 | 匡 匡 台 匡 | 台 台 匡 台 | 匡 0):‖

关于“和”字的含义，在唱词中可以有多种解释，如“和睦”、“和谐”、“和气”等。这从下面的祭词中可以看出：

天地和会万物生，两国不和动刀兵。
父母相和恩爱生，弟兄相和家不分。
妯娌相和同屋坐，姐妹相和无是非。
亲戚相和常来往，邻里相和值千金。
……
老的不和听和会，少的不和听和神。
婆媳不和听和会，妯娌不和听和神。

有的地方则可解释为“祭祀”、“祈求”和“敬拜”的意思。例如：

千年苦木和得转，万年冷坛和得灵。
大山和得团团转，小山和得一坦平。
和得牛在山上串马崽，马在山中串麒麟。
和得秤砣落水底，和得尿泡[4]浮水面。
……

从音乐的角度看，它还有渲染气氛和表达赞颂方面的作用。如《和十二月花》，整首歌从正月唱到十二月，表面上是一种直白性的描述，实际上是在渲染气氛，从而表达一种赞颂之情。因此，它常被用在正戏的开头，以便造成一种特殊气氛后，再进入剧情。

音例4：

和十二月花

1＝C $\frac{2}{4}$

（匡七 匡七 | 匡 台匡 | 台 匡七 | 匡匡 台匡 | 台台 匡台 | 匡 0 ）|

3̇1̇ 2̇2̇3̇ | 3̇1̇ 6 | 2̇1̇ 2̇3̇ | 2̇3̇ 1̇ | 6 6 ‖

1. 正月 元宵（嘛） 灯放 光， 二月 芙蓉 百花（吔） 香 （呀）。
2. 三月 有个（嘛） 清明 节， 四月 家家 栽早（吔） 秧 （呀）。

（6 6 1̇）

3. 五月 龙船（嘛） 初下 水， 六月 仙家 晒衣（吔） 裳 （呀）。

（1̇6 1̇2̇2̇ | 1̇6 1̇ ）|

4. 七月 有个（嘛） 目连 会， 八月 十五 燕回（吔） 厢 （呀）。
5. 九月 重阳（嘛） 造美 酒， 十月 霜打 草头（吔） 王 （呀）。
6. 十一月修书 请弟 子， 十二月上表 请君（吔） 王 （呀）。

正坛仪式结束后，接着就要进行正戏表演，土家族巫师认为傩坛有“楼上二十四戏”、“楼下二十四戏”之神，分别关在桃园三洞里，负责掌管三洞的是玉皇大帝亲自封派的唐氏太婆，因此，每当开洞唱戏都要由地盘神到桃园洞去请唐氏太婆开洞，放出二十四戏之神，《请戏神》便是在正坛仪式结束、正戏开始之间唱的一首仪式性歌曲。

音例 5：

请 戏 神

1 = C $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

领：（哎） 又说（里）傩坛 不出 （哎） 戏（吔）， 帮：不 出（吔）

戏（吔 哎） 领：又 说（哎） 金 炉 里 不（呀 哎）

烧 （吔） 香（呀 哎 帮：哎）！ 香 烟 （呀）

起（呀）， 要 去（那）傩 坛 请 出（吔）好 班 戏 （吔）。

正戏表演结束后，又要将戏神送还给唐氏太婆，以便下次受请。于是有《送戏歌》一首，歌中唱道：

出一戏来唱一戏，出一神来送一神。
大神送回天空去，小神送回旺坛门。
神仙送回桃园洞，各回洞中领良因。

二、巫舞音乐　无论“四大坛”、“八小坛”，凡进行“参神”、“请圣”仪式时，都要表演巫舞。巫师们身穿法衣，头戴法扎，左手执牛角，右手拿师刀，在充满巫术味的气氛中翩翩起舞，由一人到二人、三人。巫舞动作古朴、粗犷，甚至带有一些原始色彩，除一些传统舞蹈动作，如《雪花盖顶》、《黄龙缠腰》、《边鱼戏水》、《苦竹盘根》等外，还有不少舞蹈是从远古宗教仪式中直接演变而来的，至今仍保留许多古代巫舞的特点，如：“踏罡步斗”、《踩九州》等。

1. 踏罡步斗　罡步沿道教祭祀而来，是道教法师祭祀时的一种步态和动作，由于步行转折，宛如踏在罡星斗宿之上，故名《踏罡步斗》。据说这种步法的创始人是夏禹，所以又名禹步。《洞神八帝无变经 · 禹步致灵》对此有一段记载：“禹步者，盖是夏禹所为术，召役神灵之行步；以为万术之根源，玄机之要旨。昔大禹治水，不可预测高深；故设黑矩重望，以呈其事。或有伏泉磐石，非眼所及者，必召海若、河宗、山神、地祇，问以决之。然禹南海之滨，见鸟禁咒，能

令大海翻动。此鸟禁时常作是步。禹遂模写其形，令之入术。自兹以还，术无不验，因禹制作，故曰禹步……末世以来，好道者众，求者蜂起，推演百端……便成九十余条神。举足不同，咒颂各异。详而验之，莫贤于先举大足，三步九迹，迹成离坎卦，步纲蹑纪者，斗有九星，取法于此故也。”晋代葛洪《抱朴子·仙药篇》对当时禹步也有如下记录：

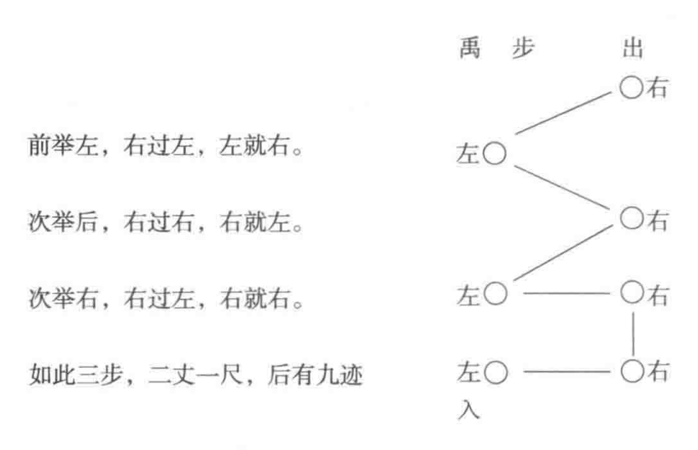


图 14　禹步图

《云笈七签》也有类似的记载：“先举左，一跬一步，一前一后，一阴一阳，初与终同，置脚横直，互相承丁字形。”

贵州土家族傩坛罡步分为“推磨罡”与“半月罡”。“推磨罡”先出左脚，然后一前一后轮回反复，类似现在的十字步。“半月罡”置脚横直，由左至右，一跬一步。因用脚画半月形，故得此名。对照上述史料，傩坛巫舞罡步，显然同古籍记载的有某些相同或相似之处。很可能是在魏晋时代“禹步”的基础上演变而来的。遗憾的是禹步音乐已经失传了，现在傩坛巫师跳禹步均是在锣鼓声中进行的，锣鼓曲牌为【鬼挑担】（见本书第二编第四章）。

2. 踩九州　这是土家族傩坛仪式中常见的舞步。这种步伐借用八卦中乾、坎、震、巽、离、坤、兑以及中宫九个方位作为舞步规范，并同古代九个州府地名结合起来编成舞谱（有的地方去掉中宫，称为踩八卦），这种舞步实际上是吸收了周易的观念，以阴阳为纪纲，卦爻为向标，五行作定位，故充满了神秘色彩。踩九州的音乐是一种以上下句为框架、不断反复的原始歌谣体，歌声在锣鼓、师刀的陪衬下，显得古朴而神秘。踩九州共有九段唱词，一般按乾、坎、艮、震、巽、离、坤、兑、中宫的顺序演唱，每段唱一个方位，也有在一段唱词中唱完八个方位的，如：

音例6：

踩九州

1＝D $\frac{2}{4}$

2 2 3 | 2 3 2 1 | 2 3 2 1 | 6 1 | 2 2 3 |
甲：不踩（吔） 九州 （吔） 兵 不 动， 要踩（吔）

2 3 2 1 | 2 3 2 1 | 6 6 | 6 6 3 | 1 2 1 6 |
九州 （吔） 兵 才 行 （呀）。甲：何人（吔） 头戴 （吔）

1. 3 2 1 | 6 1 | 2 1 2 3 | 2 3 2 1 | 2 3 2 1 |
九 州 帽 （哎）？乙：何人 （吔） 身穿 （吔） 九 州

6 6 | 1 6 6 | 2 3 3 | 1. 3 2 1 | 6 1 |
衣 （哎）？甲：何人（吔） 走 过 九 州 路？ 哎

2 1 3 | 2 2 1 | 2 1 2 1 | 6 6 | （匡 七 匡七七 |
乙：何人（吔） 进了（吔） 九 州 城 （呀）？

匡 台匡 | 台 匡七 | 匡匡 台匡 | 台台 匡台 | 匡 0 ） |

2 1 2 3 3 | 2 1 6 | 1 1 2 3 | 1 6 6 | 6 1 3 6 |
先行 九州（嘛） 第一 坎， 第二 离州 过南 洋， 左三 王母

6 1 1 | 1 6 3 1 | 1 6 6 | X X X X | X 0 |
震青 州， 右脚 排兵 兑两 梁， 乾把 荆州 界，

X X X X | X 0 | 1 1 2 3 | 2 3 2 1 6 | 1 3 2 1 |
艮把 衮州 挡， 八方 （吔） 回（吔） 来 归 坎

6 1 | 2 1 2 3 | 3· 2 | 1 1 2 1 | 6 6 |

位， 巽 离 坤 兑 在（吔）中 央 （哎）。

（匡七 匡七七 | 匡 台匡 | 台 匡七 | 匡匡 台匡 | 台台 匡台 | 匡 0 ）‖

近年，我国一些从事古典舞蹈研究的同志，对著者1986年提出的踩九州与禹步有关学术问题（见《傩坛戏概观》，1986年贵州省文化厅、思南县文化局内部出版）作了进一步引申和研究，用八卦原理推算演绎，从而排列组合出各种不同的步法，具有较高的学术价值。更重要的是，巫师踩九州或跳禹步时，非常强调思想意念，心中默念八卦之图（乾坎艮震为阴，巽离坤兑为阳），步法与唱词必须吻合。一般说来，第一步踩“乾”位，第二步踩“坎”位，第三步踩“艮”位，第四步踩“震”位……总之，必须以奇数为实步，以偶数为虚步，一阴一阳，一虚一实。跳时还须与手诀配合，做到脚跳、手挽、神思、口念（唱）四位一体，从而使人、神之间得以沟通。因此，傩坛巫师认为这种舞步是每个傩班子成员必须熟记和掌握的，不能跳错一步。

三、小祭音乐　傩坛小祭仪式，是巫师个别进行的小法事，它既不设坛供斋，也不醮神唱戏，内容主要有“下卦占卜”、“绘符念咒”。其过程都是通过一种旋律性念唱去进行的。这种念唱性音乐根据其内容大致可分为三种类型。

1. 圣号歌　圣号即神祇与祖师的名号。傩坛仪式中无论大小法事都要安师请圣，把各方之神都请来，由于神祇太多，无法记熟，于是便将其编成韵词念诵，这样既容易记，又可为其宗教活动增加吸引力。傩坛圣号共八盘（首），包括：《正坛圣号歌》、《八庙圣号歌》、《地傩圣号歌》、《祖师圣号歌》、《家王圣号歌》、《保状圣号歌》、《土地圣号歌》、《二十四戏圣号歌》。每盘的内容如下：

正坛圣号歌

上烧一炷真香，中烧二炷道香，下烧三炷德香。德香道香，灵宝回香，香烧三炷，遍满十方。一心奉请，奉请何神？奉请何主？车请上界功曹、青云四界；中界功曹，白云四界；下界功曹、飞云走马四界。三界四值功曹，炉前土地，不走他乡，不走外县，专走证盟上司，三十三天吴天至尊全阙玉皇大帝，中天星主，北极紫微迎生大帝，五岳五天，五宫五盟皇后夫人，游天五岳，游地五岳，穿岩破洞五岳，巡山打猎五岳；盘大郎、盘二郎、东六

朝、西六朝，六六三十六朝；十二娇娥美女，十二花园姐妹；上元盘古，中元盘古，下元盘古，三元盘古；三元法祖，三元教祖，三乔王母；上乔王母刘九娘，九十九万仙兵，中乔王母萧二娘，七十七万地仙兵；下乔王母胡六娘，三十三万水仙兵。三乔王母，九宫仙娘，正一捉邪刘九娘；斩妖探邪张二郎，鸾前炬后，阿弥罗汉，张氏相公，李氏夫人；左边杨童，右边杨泗；左边王灵官，右边马元帅，王马关赵四大元帅；东山圣公，尊主爷爷；南山圣母，掌印仙娘；傩坛会上大小千尊万姓，个个位前呈敬。有鞍无鞍，赐你莲花宝鞍；有座无座，赐你莲花宝座，七朵莲花，手撒银钱，安神正坐。

八庙圣号

皇坛门外，高山大庙，低山小庙，游遍七十二庙，开天开甲将军、六丁六甲夫人、押兵仙师、杨泗将军、虚空过往纪察善人，川主、土主、药王三圣，本境城隍、当方土地，个个位前呈敬。

地傩圣号

上洞梅山赵大王，中洞梅山李大王。庙前九郎、庙后九郎。坐朝杀人陈和尚、马上抛刀杨六郎。东方青帝五猖，南方赤帝五猖，西方白帝五猖，北方黑帝五猖，中央黄帝五猖，上坡倒行五猖，下坡倒走五猖，御毛脱血五猖，拿人三魂三猖，还人七魄五猖，胡言乱语五猖，五路五猖。阴司兵马，梅香二姑，丫角小山人马，个个位前呈敬。

祖师圣号

弟子顶敬，前传后教，历代祖师，河南名教、河北名教、仙天启教、玄皇名教、茅山名教。正一金归，骑虎大坛。上排上坐，上法师祖；中排中坐，中法师祖；下排下坐，下法师祖，行坛刘太保，坐坛姜子牙。东九南八之猛将，西六北五之雄兵，南中天子，北叫大王，五通盟皇大帝，傩公大法老师，仙天显德十大雷神，太供保山灵济祖师，雷公电母风伯雨师，金角将军、银角大帝、金氏师祖、柳氏师娘、扶鸾拷将、白鹤仙人、检卦童子、卜卦郎君、引兵土地、押兵仙师，个个位前呈敬。

起祖师马法纪，生于老癸巳年八月二十五日卯时，死于红花岩三丘田牛角土，下传刘道成、甘法林、梁氏仙娘、李氏仙娘、崔法仲、温发明、田道真、梁法明、汪法明、梁法清、梁道旋、田妙哉、田发元、田发顺……

家王圣号

某氏门中，老幼祖宗，长生土地，瑞庆夫人，来山去水，地脉龙神，左

青龙、右白虎、前朱雀、后玄武，地盘开荒业主，古老前人，九天东厨司命，灶王府君位前呈敬。

保状圣号

一殿秦广，二殿楚江，三殿宋帝，四殿五官，五殿阎罗，六殿罗成，七殿太山，八殿坪政，九殿命司，十殿转轮；东岳泰山，南岳衡山；张康郁孟孔，徐温李铁牛，二十四位诸天菩萨，茶酒库师，四官尊神位前呈敬。

土地圣号

此境之地，山王地主，国王父母，统天万化，护国山王，左手执弓之主，右手执箭之主，左手托月之主，右手托日之主。坐你山岗，吃你水土，本境城隍，当方土地，游师等众，大法老师，机匠木匠石匠，百艺百行，将作游师，有人顶敬，无人顶敬；有人侍奉，无人侍奉。寒林会上五音血刀，六类孤魂，个个位前呈敬。

二十四戏圣号

扫地和尚、地盘业主、唐氏太婆、开路将军、点兵仙官、水路神祇、引兵土地、押兵仙师、开山葬将、甘生八郎、鸾生九郎、算命郎君、白旗仙锋、勾牙老判、梁山二老、拣斋龙神、柳三杨泗、二郎镇宅、钟馗戏判、仙姬送子、董永卖身、柳毅传书、姜女送衣、安安送米，个个位前呈敬。

2. 卜卦歌　土家族傩坛巫师十分信仰阴阳五行说，认为世界的万物均由阴阳二气交错化生，因而，运用卜卦于方位四时，可以明确阴阳消长之理，断定万物生死枯荣。傩坛巫师便是根据这一原理，通过种种祭祀与占卜去沟通神灵、统驭鬼怪的。傩坛共有三副竹卦，每卦都有主卦、副卦、小卦。每副竹卦为两片，按一般阳、阴、胜分别出现的规律，则每副有九卦，三副就有二十七卦，加上一个“立马卦”，共二十八卦，把它们排列起来则是：

阳胜阴　阳胜阳　阳胜胜
阳阴胜　阳阴阳　阳阴阴
阳阳阴　阳阳胜　阳阳阳
胜阳阴　胜阳胜　胜阳阳
胜阴阳　胜阴胜　胜阴阴
胜胜阳　胜胜阴　胜胜胜
阴阳胜　阴阳阴　阴阳阳

阴胜阳　阴胜阴　阴胜胜
阴阴胜　阴阴阳　阴阴阴

傩坛巫师凭着这二十八卦中的某一卦便可下“断章”，因为他们都能熟背历代袭传的卦辞，根据卦形的具体情况而对照卦辞作结论。

如下表[①]：

傩坛卦辞表

卦　形	卦　辞	分　解
	三胜三阳最为先， 拨开云雾见青天， 唐王一见心欢喜， 富贵荣华在眼前。	求财可好， 当月望财， 口舌小心， 谨防灾祸， 山愿不明。
	头卦落地不为高， 日轻夜重最难逃， 焚香求佛去烧香， 谨防凶中走一朝。	白虎上卦， 蚀财免灾， 坤道小心， 地主有愿， 坟上不明。
	青龙折断腰， 不断八轮桥， 子龙归山去， 韩信定不饶。	求财不送， 单月可好， 小心口舌， 主防病疾， 人民不利。
	野马上高山， 前后人又难， 方才上得过， 又遇虎牢关。	土地不明， 火主小心， 家门不利， 双月生财， 神愿不明。

① 参见《德江县民间舞蹈集成》（内部资料）。

常见的有二十四卦，因此有二十四条卦辞，每一条卦辞，实际上就是一首卜卦歌。释卦时，巫师们用阴腔念唱，声调抑郁，拖沓低沉。有的卦词含蓄深邃，颇富文采。如：

乾卦三连起伏羲，坎中漫水海沧湄。
艮宫覆婉山峻岭，震类仰盂雷电随。
巽卦断得风浩大，离爻需是火光熙。
坤元六别六方镇，兑上铁头雨泽施。

3. 咒语歌　傩坛大小法事离不开咒语，其作用相当于向鬼神发布命令，因而，念咒语是十分严肃的。咒语文辞考究，韵味很深，多为四字句、七字句韵文，也有长短句的。巫师念唱咒语速度甚快，且喃喃不明，但抑扬有致，富有一定的音乐感。有的巫师念咒语时而吟唱，时而韵白，时而拖腔，给人以似唱非唱、似说非说之感。咒语歌较为丰富，按咒名统计至少有百首以上，但完整留下来的不很多，典型的有《金刚咒》、《保生咒》、《解裕咒》、《回师咒》、《雪山咒》等。一般情况下，咒语的语言都比较怪异晦涩，难以听懂和理解，但也有通俗流畅、类似民歌的咒语。如《雪山咒》：

头戴雪帽子，身穿雪衣裳，脚踏雪水走忙忙。一更下大雪，二更下大霜，三更金鸡来报晓。山林树木响当当，龙来龙蜕爪，虎来虎蜕皮，山中雀鸟蜕毛衣，红火不蜕等几时？吾奉太上老君急急如律令。

这类咒词语言朴实、简练而生动，而且常运用民歌排比、夸张手法，唱起来朗朗上口，易学易记，故容易流传和保存。至今保存下来的咒语大多属于这一类。

还有一种类似咒语的唱词叫“诰”或“诰章”。“诰”的功能与咒语大致相同，但威力更大。巫师念唱诰词时速度甚快，充满了神秘感。这种诰章多为长短句结构，显得既严谨，又自由，如《开关诰》：

仰请玉皇大天尊，差遣天师下凡尘。
天师下凡无别事，传授弟子救凡民。
世间孩童犯关煞，冥府开关取三魂。
弟子行罡挽诀，统兵来到此关。
阎君殿下破关，律令九章。
弟子开关，百事其昌。

值得重视的是，这些咒诰常常是同符箓、字讳配合使用的，因此，研究傩坛咒语歌颇有必要了解其符箓字讳，代表性的符讳见图 15。



图 15.1　傩坛符箓、字讳图



图 15.2　傩坛符箓、字讳图

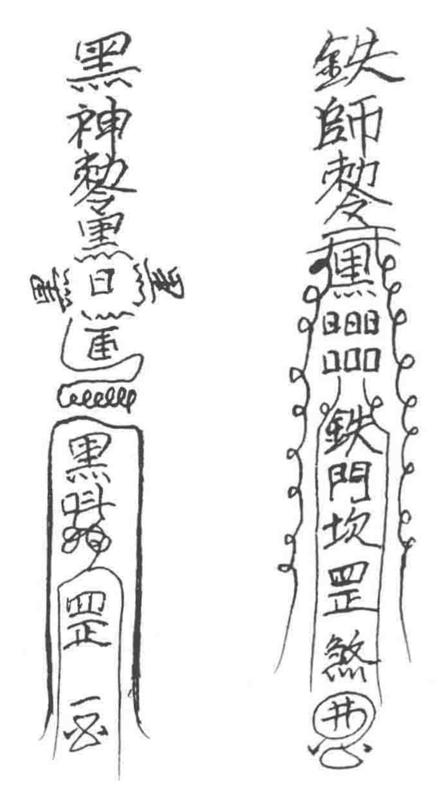


图 15.3　傩坛符箓、字讳图

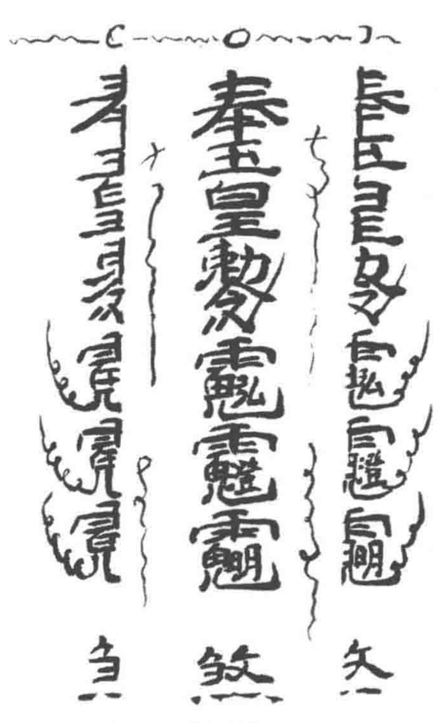


图 15.4　傩坛符箓、字讳图

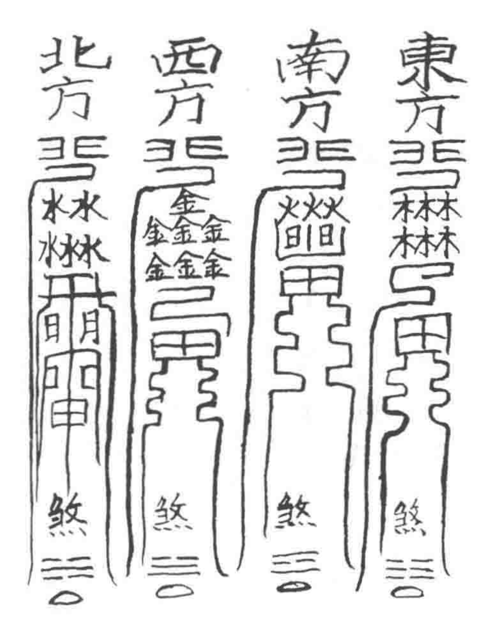


图 15.5　傩坛符箓、字讳图

第三节　仪式剧音乐[①]

如前所述，思南傩坛仪式剧有正戏、外戏之分。正戏是同傩坛仪式结合十分紧密，而且是戴面具表演的十二个跳神戏。它是祭祀仪式的延续，因而，从内容到形式都是为请神还愿服务的。外戏是在舞台上演出（临时舞台）且不戴面具表演的戏。由于现代文化的冲击，它已逐渐从傩坛巫教中脱颖出来，独立地进行演出，因而发展较快。鉴于傩坛正戏和外戏在演出形式、内容上的区别，其音乐也有较大的差异。

一、正戏唱腔　前面已经谈到，傩坛正戏中不少节目都是一种介于歌舞与戏曲之间的表演形式，因此，其唱腔大多建立在民间歌曲的基础上，尤其是那些带有说唱性的表演，音乐更为简单，唯有那些具有戏剧性的节目，唱腔才有所发展和变化，现将这两种类型的音乐分述如下：

带说唱性的傩戏唱腔，曲调非常古朴原始，并具有古老的吟诵风格，这类曲调不仅曲式简短，而且音调平直，音域不宽，常在羽宫商角四个音上进行。节奏也较自由，有的甚至一字一音，几乎接近口语，可以说只是一种语言声调的夸

---

① 邓光华：《贵州思南傩坛戏概观》，贵州省艺术研究室、思南县文化局编，1986 年。

张，如《甘生赶考》中的一段唱腔就是典型的代表。

音例7：

只等柳毅传书来

1 = C $\frac{2}{4}$

要得来，不得来　只等（那）柳毅　传书（啊）　来　呀。

这种“三三七”式的词句结构和一字一音的旋律形态与节奏型，正是我国古代吟诵性歌谣的特征。在这类曲调中，有的由于方言需要，在反复过程中曲式变异较大，它可随着唱词的增减而伸缩，音高也根据声调起伏而变化。如“开洞”中地盘的唱段，虽然同是一个曲调，但由于多段唱词中，各段唱词在声调、情感、字数上的差异，致使曲调也有所变动。

音例8：

地　盘　神

1 = G $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

地盘神（来　唷）　地盘　神，说我　无名

我　有　名　（呀）　（啊）房　前　屋　后（欧）

都　有　我，　万　国　九　州　我　为（吔）

尊　（呀）　父　亲　有名（喽）

木　百　万　母　是　堆　金　积　玉　人　啦。

在这类节目中，由于人物和情节发展需要，唱腔也有突破一个曲调的，有的甚至节奏、旋律、调式方面也变得活跃起来，形成一种板式变化体结构形式，如《押兵仙师》中押兵的两个唱段。

音例 9：

三月桃花开

（《押兵仙师》唱段）

1 = E 2/4 3/4

2 6 1 2　6 2 1 ‖: 6 2 1 2　1 :‖ 1 1 1　2 3 1 1 |

三月(吔)　桃花(哎)　遍地(吔)　开，　前　神　已去(才)

2 3 1 3　2 1 6 | 6 1 6 5 | 1 6 1 2　6 1· | 1 6 1 2 6 1· |

后　神　(吔)　来(吔)　哎　要得(吔)　来(哎)　不得(吔)　来(哎)，

3 3 3　2 3 1 1 | 2 3 1 3　2·　1　1　6 | 6 1　6　5 :‖

只(吔)　等　柳毅　传　书　(吔)　来　(吔)　哎。

音例 10：

只有五郎生得歹

（《押兵仙师》唱段）

1 = F 2/4 3/4

1 1 1 2　1 6 1 | 2 6 1 2　1 | 1 2 1 2　1 |

只有(吔)　五郎(吔)　生得(吔)　歹，　当真(吔)　歹，

1 6 1 2　1 | 1 6 1 | 5 6 5 | 3 5 5 3 5 |

老实(吔)　歹，　将　(吔)　将　将　将将也将将

3 3 3　2 3 1 1 | 2 3 1 3　2·　1　1　6 | 6 1　6　5 :‖

将　将　生　了(吔)　一　对　(吔)　奶(吔)　哎。

属于戏曲部分的正戏唱腔，同其剧目本身一样，已有明显的发展。由于正戏是为请神还愿服务的，其表演带有浓厚的巫觋跳神色彩，故其音乐在很大程度上具有我国古代宗教音乐的风格，即歌、舞、乐（打击乐）三位一体的乐舞形式。旋律具有较浓的神殿音乐色彩：曲调缓慢、节奏平实，类似其他戏曲中的悠板唱腔。其曲式一般由三部分组成，巫师们习惯称之为“引腔”、“正腔”和“尾腔”。“引腔”即歌头部分，没有具体内容，常用“玉皇门”、“师哎”等作为起兴衬词；正腔为主词唱段，是多段唱词的反复；尾腔全由锣鼓填补，起帮腔和衬托的作用。

其结构图式如下：（数字为小节数、大写字母为乐段）

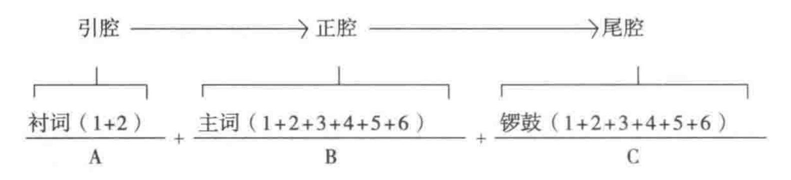


图16 傩戏唱腔结构图示

音例11：

地盘业主听原因

1 = G $\frac{2}{4}$

3 – 2321 | 1. 6 6 | 321 21 | 6 6 |
噢! …………………… 玉 皇 门 (吻)
噢! …………………… 玉 皇 门 (吻)

23 166 | 21 3 | 16 161 | 1. 6 1 | 6 6 |
一声 不了(就) 又一 声， 地盘 业主 听 原(吻) 因 (吻)
一声 不了(就) 又一 声， 唐氏 把把 听 详(吻) 情 (吻)

11 666 | 16 1 6 1 | 1. 1 23 | 2. 1 21 | 6 6 |
上洞 桃园有 几十 几十座 庙? 庙 内 又有 几 尊 神 (吻)?
上洞 桃园有 九十 九十座 庙! 庙 内 又有 九 尊 神 (吻)!

(匡七 匡七七 | 匡 台匡 台 | 匡七七 匡匡 | 台匡 台台 | 匡台 匡):‖

类似的唱腔还有【四官调】、【开山调】、【幽冥调】等。

开路将军的唱腔又迥然不同：开朗、粗犷、活跃、朴实，连说带唱，颇具动感，与《开洞》中人物的唱腔形成鲜明对比。

音例 12：

打　将　军

（《开路将军》唱段）

1 = D $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

‖: X· X　X X | X X　X | 匡大 匡大 匡　0 :‖ X· X　X X | X X　X |

大　哥　云中　去跑　马，　只　有　五弟　年纪　小
二　哥　马上　去抛　刀，
三　哥　云中　观星　斗，
四　哥　耍刀　又耍　枪，

i　i　6 | 5　6 | 6 5　4 | 5 6　4 | 2 4　5· 6 | i· 6 i 6 |

我（呲）虽　年　小　甚高　强　甚高（呲）　强　（呲）

5 6　4 | 2 4　5　– | X· X　X X | X X　X | X X　X X |

甚高（呲）　强。　将　军　提刀　进东　门，　砍开　东方

X X　X | X X X X | X X　X | i　i　5 | 6　5 | 5 5　6 |

一条　路，　东门有个　木阵　兵，　东　门　有　个　木阵　兵

5 6　4 | 6 4　5· 6 | i·　6 1 6 | 5 6　4　6 4 | 5　–　– :‖

木阵（乃）　兵　（乃）　木阵（乃）兵（乃）。

《甘生赶考》中秦僮的唱腔则又显得自由灵活，生动幽默。其曲调可长可短，有时也连说带唱，或中间插入一些口语化的韵词，使曲调情绪变得更加通俗、活跃，具有我国宋元南戏中的滚调风格。

音例 13：

说我无名我有名

（《甘生赶考》 秦憧唱）

1 = A 2/4 3/4

22 223 5·3 | 2 - 3216 | 55 5 | 22 23 |
秦憧 秦(来 也) 秦憧 秦， 说我（也）

1·6 5 | 1 21 | 5·6 5 | 5·3 35 | 21· 1 |
无 名 我 有 名 （也）， 家 住 木州 （也）

X X X X | X X· | 2· 3 1 2 | 2 3 216 | 5 5· |
木 阳 县（麻） 一 大， 木 阳 城 内 我 家（也） 门（嘞）。

35 32 | 5· 321 | 1 - | 5·6 15 | 2·2 23 |
父亲 有名 （也） 木 百 万 母 是 磊金

6 1 6 | 5 5· | 2· 3 3 23 | 521 1 |
积 玉 人 （嘞）， 一 母 所 生 （也）

2· 3 2 7 | 3 1 2 3 | 3 1 6 | 5 5· |
三 弟 兄（嘛）， 三 人 弟 兄 都 有 名 （嘞），

3 5 323 | 321 1 - | 6· 1 1 5 | 1· 2 1 5 |
大 哥 出来 （也） 麻 纠 纠（嘛） 二 哥 出 来

1 1 | 5 6 5 | 033 2 2 3 5 | 321 1 - |
纠 纠 麻（也 哎）， 只有 秦 憧 老 三 （吔）

1· 5 6 | 1 1 5 | 7 7 2 | 2· 2 1 5 |
生 得 好， 背 又 驼， 嘴 又 歪， 手 又 拐 来

7 7 2 | 7· 7 5 5 | 7 2 | 2· 7 6 - ‖
脚 又 搿， 老 壳 无 毛 光 揣 揣（吔 哎）。

由此可知，思南仪坛正戏中，属于戏曲型的唱腔发展较快。它已从说唱性节目中那刻板的上下句音乐结构中冲破出来，形成了因人而异、因情而异的声腔，尽管这种声腔还是简单的、初步的。但它毕竟开始有了音乐个性，有了情绪变化，甚至有了戏曲板腔的某些因素，因而，表现力必然有所增强，这是一个明显的进步。

二、外戏唱腔　由于外戏剧目的不断增多和戏中行当的初步形成，音乐也随之有了较大发展，其最大变化是在原正戏只用锣鼓伴奏的基础上增加了丝弦乐伴奏，并开始形成了略具雏形的板腔，尽管这些板腔还是稚拙的、粗陋的，但从声腔的结构与旋律特点来看，已初步具有不同角色的分腔特征。这种行当分腔大致有两种类型，一是在傩坛“四女”戏（即《安安送米》中的庞氏女，《姜女送衣》中的孟姜女，《槐荫记》中的七仙女，以及《柳毅传书》中的龙女）中的角色为模式派生出来的。如【姜师腔】（小生）、【安安腔】（童生亦叫奶生）、【庞氏腔】（小旦）、【陈氏腔】（老旦）、【仙锋腔】（正旦）、【梅香腔】（花旦）、【摇摆腔】（摇旦）等。很明显，以上这些便是以《安安送米》中的人物唱腔命名的，例如【庞氏腔】：“只见夫君神魂掉。”

音例 14：

只见夫君神魂掉

（《安安送米》 庞氏唱）

1 = D 2/4 3/4

（匡七 匡 | 台七 匡 | 匡 台七 | 匡 匡匡 | 台匡 台）|

用小嗓唱，比实际音高高八度

2 5 5 2 | 5 2 2 - | 5 6 5· 6 | 2 - 6 2 |
闻 得 夫 君 把 我（呀） 叫 （呀 呀
只 见 夫 君 神 魂（呀） 掉 （呀 呀

7 ⁶⁷6 | 5 - - | 4 2 552 | 5 6 5 |

哟)　　　　　　　　三 条 大路(才)　我 去(吔
哟)　　　　　　　　两 眼 汪汪(才)　泪 涟(吔

⁴5 - | 4 2 | 2̃ - - :‖

(台七 台台 匡)

哎)　　　行　　　(哎)。
哎)　　　涟　　　(哎)。

二是由于本地花灯戏的蓬勃发展，生旦行当分腔更加明确、具体，对傩坛外戏音乐的影响甚大，有的外戏唱腔基本上是在花灯曲调的基础上发展起来的，甚至外戏唱腔常与花灯戏唱腔互相渗透、挪用或照搬。事实上，有的傩戏戏班也是一个花灯戏班，他们既唱傩戏，也唱花灯戏，只不过演出的时间、场合、背景、形式及其目的不同罢了。但唱腔却在很大程度上是雷同的。这显然是由于傩戏艺人在身份上的多重性因素所致，他们既是傩坛艺人，又是花灯艺人，既会傩乐，又懂灯调，二者通用乃是情理之中的事。常用的唱腔有【生角腔】、【生角苦音】、【小生平腔】、【小生哭腔】、【老生腔】、【小旦腔】、【正旦调】、【正旦青衣】、【正旦哭腔】、【摇旦调】、【摇旦欢腔】、【丑角腔】以及【花脸腔】等。现将傩坛外戏《麦粮封官》（即《正德皇帝访贤》）中的三个唱腔附录如下：

音例 15：

旦　角　腔

（《麦粮封官》杨氏唱段）

1 = F $\frac{2}{4}$

用小嗓唱，比实际音高高八度

1 ¹2. | 75 3̃ | 35 2 | 57 ³5 - | (656 76 |

杨 氏(呀) 女(呀 哎) 出门(呀) 庭(呀),
勤 人(呀) 莫说(呀) 君行(呀) 早(呀),

35 2 | 35 57 | 65 363 | 5 -) |

3 i̇ i̇ | 575 3 | 6 573 | 2 – |
急 急 （吔） 忙忙 （呀） 南 山 行 （呀）。
谁 知 （吔） 更有 （呀） 早 行 人 （呀）。

（3532 16 | 51 73 | 2 56 | 335 2 – ）‖

音例 16：

老生腔

（《麦粮封官》 谢文清唱段）

1 = F 2/4 3/4

（5 365 | 165 2 | 53 55 | 13 2 ）‖

56 2 | 63 21 | 6 35 | 223 5 | （6·5 67 |
春来（呀） 勤耕（呀） 早 向 前 （哪），
秋来（呀） 懒惰（呀） 无 收 成 （呀），

67 2 | 35 57 | 65 i̇3 | 5 – ） | 63 32 |
夏来 （呀）
冬来 （呀）

63 2 | 1. 6 35 | 661 2 :‖ 2. 6 3 | 2·1 61 |
早起（呀） 莫 贪 眠 （哪） 莫 悲 天
饥寒（呀）

2· 3 | 5· i̇ | 22 31 | 2 – | 2 0 ‖
（哪）

音例 17：

丑 角 腔

1＝F $\frac{2}{4}$

5 ˎ 3 6 | 7 6 5 | 6 6 5 | 6 7 2 | (3 5 5 7 |

太 阳 出 来 红 彤 彤（吔）

6 5 3 6 3 | 5 － ˎ) | 3 3 5 | 3 1 2 |

照 到（吔） 当 门（哎）

3 1 6 | 5 3 2 | (5 3 6 5 | 1 3 2·)‖

红 鸡 公（吔）。

此外，在近年的民歌集成工作过程中，著者曾发现傩坛外戏的所谓“九板十三腔”，实际上也是在花灯戏“九板十三腔”基础上发展形成的，尽管它们之间在曲牌名称上尚有殊异，但通过艺人们的演唱、演奏，便使人明显感觉到，它们之间实质上是大同小异，为了便于进一步了解和研究，现将傩坛外戏与花灯“九板十三腔”曲牌对比列表如下：

九板		十三腔	
花灯戏	傩坛戏	花灯戏	傩坛戏
起板	一字板	喊喊腔	傩腔
摇板	二流板	奶声腔	弹腔
冷板	三板	送君腔	连二腔
闹板	快板	飘旦腔	点兵腔
八板	慢板	小旦腔	骂玉郎
哭板	摇板	小生腔	南花馨
骂板	碰板	老旦腔	祝远程
苦板	垛板	老生腔	缕缕金
古板	倒板	花腔	满庭芳
		哭腔	哭皇天
		苦腔	清水腔
		簧腔	上岳腔
		阴阳腔	二回回

从目前掌握的资料来看，傩坛外戏的行当分腔虽很不完善和规范，但由于它植根于民间，同当地民间音乐水乳交融，因而，从表演形式到方法，广大群众都是十分熟悉并深感亲切的。

三是在传统正戏唱腔的基础上，吸收一些本地的土腔土调加以创编而成的，由于保留了传统傩腔的格式，又吸收了民歌的精华，所以非常符合群众的口味。目前，流传下来的唱腔是经过长期实践考验的，已基本上固定下来，成了公认的唱腔。如【哀子调】：

音例 18：

哀 子 调

1 = D

散板

5· i 6· 5 656565 i3 2· 1 | 6· 1 2 – |
(啊 依 哟 …… …… …… …… …… 哎 …… ……)

(匡七 匡大) 73 5· 35 2· 3 313 5 – (台台 匡七 |
(哎呀) 哎 好伤 呀 心 (哪)

台台 匡匡 | 台台 七台 | 七台 匡 | ……) ‖

有的唱腔旋律性较强，结构规整、统一，甚至还有一定的板式变化，上、下腔句间还有固定的过门承接，如【阴腔】：

音例 19：

阴 腔

（《李自英赶考》唱段）

1 = G 3/4

竹板

1112 3·2 | 1212 3·2 | 3 – | (3532 1212 |
将身(呀 啊) 离了(呀)

3 5 5 2 3· 2 | 3 –) | 2 3 5 3 2 2 | 2 2 1 6 1· 6 |

小二 (呀) 店(那) (呀)

1 – | (3 5 3 2 1 2 1 2 | 3 5 5 6 1· 6 | 1 –) |

1 1 1 2 3· 2 | 3 2 1 2 3· 2 | 3 – | (3 5 3 2 1 2 1 2 |

一 心 (呀) 归 家 (呀)

3 5 5 2 3· 2 | 3 –) | 1 1 2 3 3 2 | 2 2 1 6 1· 6 |

走一 (呀) 巡 (呀 啊)

1 – | (3 5 3 2 1 2 1 2 | 3 5 5 6 1· 6 | 1 –) |

1 1 1 2 3· 2 | 1 1 1 2 3· 2 | 3 – | (3 5 3 2 1 2 1 2 |

堂 上 (呀) 还 有 (呀)

3 5 5 2 3· 2 | 3 –) | 2 3 5 3 2 2 | 2 2 1 6 1· 6 |

亲生 (呀) 母 (呀 啊)

1 – | (3 5 3 2 1 2 1 2 | 3 5 5 6 1· 6 | 1 –) |

1 1 1 2 3· 2 | 1 2 1 2 3· 2 | 3 – | (3 5 3 2 1 2 1 2 |

下 (呀 啊) 还 有 (呀)

3 5 5 2 3· 2 | 3 –) | 1 1 3 2· 2 | 2 2 1 6 1· 6 |

余 氏 (呀) 妻 (呀 啊)

1 － | (3532 1212 | 3556 1·6 | 1 －) |

3332 3·2 | 3212 3·2 | 3 － | (35321212 |
阴　风　(呀)　惨　惨　(呀)

3552 3·2 | 3 －) | 2 13 2· 2 | 1216 1·6 |
往前　(呀)　走　(呀)

1 － | (3532 1212 | 3556 1·6 | 1 －) |

1232 3·2 | 3212 3·2 | 3 － | (35321212 |
一　心　(呀)　想　着　(呀)

3535 3· 2 | 3 －) | 1613 | 2· 3 | 1· 2 1 6 |
把　家　(呀)　还

5 － | 5 5 3 2 | 1 2 1 6 | 5 － ‖
(咿)

四是在外来戏曲的影响下形成的唱腔。随着外戏宗教色彩的淡化和艺术色彩的上升，无论演员和观众都已不满足于那种建立在本地土腔土调基础上的唱腔。外来戏曲深深地吸引着他们，傩坛艺人们总是自觉或不自觉地学习和吸收了外来戏曲的精华，从而逐步充实和完善了外戏唱腔。影响最大的外来戏曲是湖南辰河戏，其次是川剧和京剧。据考察，早在明嘉靖时期，辰河戏班就产生了职业班社，分高台班（搭台唱戏）、矮台班（木偶）、坐唱（围鼓堂）三种演出形式，并在湘、川、黔部分地区流行。据健在的老艺人回忆，从清朝同治起，湖南洪江辰河戏班就曾到思南、沿河一带开台唱戏，演出的剧目有《土台档亮》、《锦鸡戏尼》、《陈州放粮》① 等。由于辰河高腔唱词雅致，曲调优美，深受观众喜爱，傩戏艺人们从中学习了不少唱腔，至今外戏中仍留下不少辰河腔的痕迹，这从曲牌名称上可以得到证明。如【辰河腔】（长沙腔）、【南路调】、【北路二流】等。而

① 思南县政协文史资料委员会编：《思南文史资料》第7集。

且，辰河坐唱（围鼓堂）形式至今仍不时在街头出现，可见其影响之深。因此，傩坛外戏唱腔中明显留下了辰河高腔的痕迹，下面是外戏中大白仙官的一唱腔。

音例 20：

一驾东方青云起

（《双水路》 太白仙官唱段）

1 = C 2/4 3/4

5 5 6 6 | 6 6 5 4 2 | 4 5 2 | 2 – 6 2 |

一 驾 东 方 青(乃) 云 起 (呀 咿 呀 咿)

7 6 | 5 – – | (呆呆呆 呆呆 | 匡匡 七匡 |

哟)

七匡 七匡呆七 | 匡匡 呆匡呆七 | 匡匡 呆七 | 匡 七 | 匡七七 匡匡 |

呆匡 呆七 | 匡七 匡) | 5· 5 2 3 | 6 6 5 | 3 5 7 |

二 驾 南 方 起 咿 赤(吨)

6 5 3 | 3 6 5 3 5 | 2 3 2 1 | 2 – | 2 – ‖

云 (吨 哎) (匡 七 匡 七……)

这种开朗、高亢、善于拖腔的风格，正是高腔音乐的风格，如果说这段唱腔在音乐上与辰河高腔还有较多的差异的话，只能解释为这是一种模仿的开始。总之，辰河高腔的板腔因素已渗入了傩坛外戏唱腔中，只不过本地民歌传统傩腔因素仍有一定的保留，这也许正是弋阳腔系统在演唱上“向无曲谱，只沿土俗”①，善于从当地民间音乐中吸取营养的特点。但受辰河戏唱腔影响，甚至照搬过来的

① （清）李调元：《剧话》。

现象也是有的。如：

音例 21：

芙蓉花满地开

（《双水路》 黄红唱段）

1 = A 2/4 3/4

55 5. 3 | 23 216 0 | 25 6 1 6 | 5 – 5 |

芙 蓉 花， 满 地 开， 花 开 一 片（呀 哎 呀）

5 – – | 65 #46 | 5 – | 525 55 | 3216 0 |

（吔） 咿 艳 阳 天 春 光 好（吔）

12 6 1. | 21 6 5. | 65 #45 | 5 – | 5 0 ‖

惹 人（吔） 喜 爱（哎）

这段唱腔在风格上同辰河高腔已非常接近了。为了进行比较研究，我们不妨看看辰河戏《大辕门斩子》中的一个唱段。

音例 22：

昨日领了帅母命

1 = F 2/4

一板一眼地

523 5 | 223 16 | 36 12 | 2 – |

昨 日 （呀） 领 了 （呀） 帅 母 （呀） 命，

36 1 | 21 6 | 62 16 | 1 – | 25 5 |

命 我（呀） 攻 打（呀） 白 家 （呀） 村， 白 家（呀）

2 2 3 1 | 3 6 1 3 | 2 – | 3 2 3 |
小姐（呀） 救儿（呀） 命 因此在

6. 6 1 1 | 6 1. | 5 – | 6 5 #4 6 |
辕门斩子 刑（呀） （咿）……

5. 3 | 2. 3 | 2 1 | 6 – | 5 – ‖

其次，川剧对思南傩坛外戏的影响也较大，至今思南文家店一带以及与其交界的务川、道真等地（历史上属思南府辖地）的傩坛外戏唱腔都具有较浓厚的川剧高腔韵味，如流行在务川县农村的傩坛外戏《骑龙下海》，剧中人物唱腔的川剧味十足，锣鼓点也充满了川剧打击乐的特色。

音例23：

龙门就在面前存

（《骑龙下海》 柳毅唱段）

1＝C $\frac{2}{4}$

0 3 5 | 2 3 5 3 2 1 | 2 3 6 | 2 – | （七 匡 |
我今 辞 别 （吔）

七 匡）| 0 3 2 5 3. | 2 3 1 6 | 5 – | 5 – |
小 姐 去，

（匡 匡 | 七匡 呆七 | 匡 匡 | 匡匡 呆七 | 匡 0）|

5 5 3. 2 | 7 2 7 | 7 6 7 2 | 6 0 7 6 7 | 6 0 |
一心（也） 只 是 往 前 往 前

6 7 0 6 7 | 2 3 2 6 | 5 – | 2 5 3 3 2 |
往 前 行， 不 觉

7 7 6 | 0 6 7 | 2 － | 5 0 5 6 6 | 0 6 7 |

行程　来　得　快，　龙门就在　面

2· 6 | 7 6 5 0 | 0 3 3 2 2 | 2 5 3· 1 |

（哪）　前　存，　帮：不觉　行　程　来　得（哎）

2 3 6 | 2 － | （七 匡 呆 七 | 匡 匡） |

快（哎），

2 5 3 5 | 3· 2 | 3 1 2 1 6 | 6 5· :‖

龙　宫　宝　殿（吔）　面　前（哎）　存（哎）。

无论从音调、锣鼓点风格方面，这段唱腔都具有一定的川调特征，类似的例子在外戏中还较多，这里不一一枚举。

以上情况说明，贵州思南土家族傩坛仪式音乐，尤其是仪式剧唱腔已经形成了初步的声腔系统。这种初步的声腔体系，虽然不甚严格和完善，但说明土家族傩坛外戏音乐已在板腔化、程式化的道路上迈进了一步。

值得重视的是，由于傩坛仪式同古代巫觋活动的历史渊源关系，以及思南一带在历史上的行政隶属、地理交通、文化往来等方面的原因，致使其声腔渊源较为复杂，有的可能同明清（甚至更为久远）时期的某些地方戏曲、民间小调有一定联系，众多的唱腔曲牌，诸如：【桂枝香】、【水落音】、【山坡羊】、【锁兰芝】、【幺慎子】、【玉枝儿】、【访车儿】、【满枝秀】、【驻马听】等，均给我们留下了重要的研究线索。另外，有的唱腔悲壮沉郁，旷古朦胧，具有浓厚的巫术和神秘感，可能存有一定的楚声遗韵。

第二章　德江傩坛仪式音乐

第一节　概述[①]

德江县地处黔东北，东接印江，南连思南，西南与凤岗交界，东北与沿河接壤，西北与务川毗邻，是黔、川、湘、鄂边境县份之一。德江县总人口为379,898人，其中，土家族人口为229,720人，苗族人口为8,323人，其他少数民族人口为926人，少数民族占全县总人口的63%。全县总面积为2,077平方公里，境内崇山巍峨，沟壑遍布，滔滔乌江从南至北纵贯其间。东属武陵山脉，西属娄山山脉[②]，是典型的边远山区。

德江同思南一样，古为蛮夷之地。商周时为鬼方，春秋战国时属巴国南境，秦属巴郡，汉属巴郡涪陵县，隋属黔州，唐属费州。宋大观元年以后，德江属务川县，元世祖十四年（1277），置水特姜长官司（德江前身），司治所在今思南城。明洪武五年（1372），改水特姜长官司为水德江长官司，隶属思南宣慰司，永乐十一年（1413），改思南宣慰司为思南府。万历三十三年（1605），改水德江长官司为安化县，县治于思南府城廓。清光绪八年（1832），移安化县于大堡（今德江县城）。民国二年（1913），改安化县为德江县。

由于德江地处边远山区，交通闭塞，很少受到外来文化的冲击，较好地保存了傩文化活动的面貌，为我们今天从事文化学、民族学、民俗学、艺术学研究提供了宝贵的资源。

德江县现有傩坛组织103坛，掌坛师103人，土老师（傩坛巫师）400余人。主要教派有茅山教派与师娘教派。两派虽属同流，但也有所区别。茅山教派为师公所传，风格古朴、粗犷；师娘教派为师母所传，风格平和、细腻。但他们都渊

① 参见高应智《德江傩堂戏音乐》（油印本）。

② 张民主编：《贵州少数民族》，贵州民族出版社1997年版。

源于远古傩仪，两者的“师坛图”上都共同顶敬“玄坛会上赵侯圣主傩公大法师”，到了后代才有教派之分。德江县傩仪活动一般分为“开坛”、“开洞”、“闭坛”三个阶段。“开坛”、“闭坛”为酬神、送神仪式，表达对神灵、祖师的虔敬之情。“开洞”即是傩戏表演，是傩坛仪式剧演出活动。因此，德江傩坛仪式音乐十分丰富。根据祭祀的性质和仪式剧的类型，德江傩仪音乐可分为三类，即祭祀唱腔、正戏唱腔和插戏唱腔。三种类型的音乐各具特色。

祭祀唱腔主要用于“冲傩还愿”法事中，主要功能是为酬神、娱神与驱邪赶鬼服务，其音乐特点是：粗、强、响、硬，充满了“傩神”的威力。这类唱腔大多为传统傩腔，具有强烈的民间色彩与地域特征，因而，有所谓母体傩腔之说。从音乐形态上看，它们大多是一些不完全的五声音阶调式，三音列、四音列歌曲占相当大的比例，而且，旋律进行多呈下行趋势。曲体结构较为原始，几乎都是以一个单句体为核心，或在句首加引腔，句尾加帮腔；也有的以一个唱句为基础，不断加以重复或变化重复，形成一个循环往复、没完没了的套曲形式。这种在音乐上的原始性与不成熟性，是远古巫傩仪式音乐的遗存。

正戏唱腔主要用于“开洞”仪式剧中，开洞仪式表演旨在酬神、娱神。为了讨好神祇，傩坛不仅要敬奉牺牲，燃香焚纸。而且，也要吟歌会舞，搬演傩戏，恭迎各方诸神，并赞颂其功德。所以，此类音乐具有庙堂之风，充满了神秘色彩。正戏唱腔的旋律大多取材于当地民歌，如花灯、薅草锣鼓、山歌、小调等，也有一些唱腔来自外来戏曲，如川剧、辰河戏、湘剧高腔、弹戏等。正戏唱腔的曲体结构也是由三部分构成，即腔头、腔体和腔尾。腔头是一种对神灵的呼唤句，诸如“师啊”、“得听听、望听听”、“堂前锣鼓叫一声”等。腔体是祭祀歌曲的主体部分，多为上下两个乐句（或单句体的变化重复）。腔尾属帮腔部分，由众人和腔，一般只和下句的最后三个字。这种曲体是传统傩腔的基本框架，具有一定的代表性。

插戏唱腔基本上是取材于当地的民间高台戏音乐，高台戏曲由花灯演变而成，是当地花灯表演从晒坝、堂屋搬上舞台（临时搭台）的一种地方戏，它不仅有人物、有情节，而且，也有简单的板腔。表演插戏是以娱人或自娱为主，故其戏剧内容已较多地脱离傩坛巫教，因而，插戏的音乐自然也不受傩乐的限制，高台腔便成了插戏唱腔的主体，这类唱腔音乐的特点是有了丝弦伴奏，主要乐器是民间艺人自制的拉弦乐器——筒筒，亦称土二胡。由于唱腔有了丝弦乐伴奏，傩坛仪式音乐显得很有活力。

随着现代文化事业的发展，德江傩坛仪式音乐也在不断变化，有些傩坛班子，无论演出正戏还是插戏，其唱腔几乎都统一于“九板十三腔”之内。因此，有人说，德江傩仪音乐都是来自“九板十三腔”。这种说法是否恰当，我们暂不加评说，但它至少说明一点，德江傩仪音乐是在不断发展与变化之中，而且，初步形成了自己的声腔体系。

第二节 开坛、闭坛仪式中的音乐

德江傩坛仪式分基本仪式与特别仪式两种，基本仪式是指冲傩还愿中的常规法事，包括“开坛”、“发文”、“搭桥”、“立楼”、“安营扎寨”、“祭兵”、“造席”、“差发五猖”、“铺傩下网判性”、“膛白”、“和神”、“交标”、“上熟”、“造船清火”、“游傩”、“送神”、“安香火”十七项。特别仪式是指在基本仪式的基础上增加的某些惊险表演的技艺性仪式，这是一些恐怖而原始的祭祀形式，它包括“开红山”、“过关”、“上刀”、“抱坛墩”、“杀铧”、“扫荡”等法事。各种仪式因功能不同而形成风格各异的仪式音乐。

一、请圣安师类　开坛和闭坛是德江傩坛祭祀活动的核心。主要法事多达三十余个。然而，无论举行哪场法事，“请圣”、“安师”都是首当其冲，傩坛崇拜的神祇很多，有七千祖师、八万师祖之说，但请神仍有主次与先后之分，首先请的是玉皇大帝及其相关神祇，其次是迎请列代祖师，再次才是其他神祇。迎请玉皇大帝一般不用表文书式，而是用牛角声相请，所谓“牛角声声叫茫茫，口口声声喊玉皇”便是这个道理。在“发文”仪式的祭词中还这样唱道：“一支牛角发三声，声声传上玉皇门，玉皇闻听牛角奏，火速领兵赴坛门。”可见用牛角声迎请玉皇乃坛门例事。有趣的是，巫师把吹奏牛角的音乐意义解释为：“玉皇—玉皇—玉皇—玉皇会—皇会皇会皇皇会。”真是生动有趣，一语道破。

迎请祖师的环节叫“安师”，其意是不忘历代祖师之德，大小法事都要把他们请到傩坛来受祭，以确保冲傩还愿的顺利进行。迎请祖师十分讲究，不仅要鸣角、击鼓，还要载歌载舞相迎。因此，这类歌曲较为丰富，有广义迎请，不具体指名的《请师歌》，也有有针对性的，具体指名的《请师歌》，如《请三师》、《请三元法祖》等。不指名的请师歌以颂扬为主，因而，情绪热烈，表演时用牛角、师刀、锣鼓配合伴奏。掌坛师领唱，其余人帮和，边唱边舞，充满了对祖师的虔敬和感激之情。请师歌一般结构短小，曲首都有一个简短引腔，相当于其他民歌中的曲首呼唤句，但衬词多与宗教有关，如“师哦”、“玉皇门”等。①

① 本章谱例引自《德江县傩堂戏音乐》（油印本），张毓福、张金明演唱，高应智记录。

音例24：

请　师　歌

1＝D $\frac{2}{4}$

领：(师　啊)　早不　早来　迟(呀)　不　(呀)和：迟不(呀)

迟(呀)　啊　(喂)　领：还不(呀)　迎请　三师　教主(啊

和：啊)　等(呀)　几　时　(哎)

（台台　七台 | 台七　匡七 | 匡　台七 | 匡　0　）|

请三师是指迎请傩坛最早的三位祖师，有的叫请三元法祖。请三师仪式的程序，一般是先拜请上坛七万七千祖师和下坛八万师祖，意思是列代祖师都要请到，不能遗漏。接着再请上坛祖师、中坛祖师和下坛祖师，合称请三元法祖。德江傩坛仪式中的请三师歌曲，最有代表性的有三首，常在一起连续演唱，有一请、二请、三请之意。

音例25：

请　三　师（一）

1＝D $\frac{2}{4}$

领：师　哎！　角　号　绕　绕　叫　一　声　(呀)，

和：师　郎　拜　上　请　何　神　(呀)，　领：拜　请　上　坛

2 3 2 3 | 2 2 1 | 6 5 | 2 2 3 1 |
七万七千 祖 师 师（呀） 和：拜请下坛

2 3 2 3 | 2 2 1 | 6 5 | 1 1 3 2 |
八万八千 师 祖 师（呀）。 领：为臣三拜

1 2 2 1 | 6 5 | 2 2 2 3 | 1 2 2 1 |
来 相 请（呀）， 和：火速领兵 赴 傩

6 5 | 3 1 3 1 | 2 2 1 | 6 5 |
坛， 领：下吾仙坛 无 别 事（呀）

3. 1 3 2 | 1 1 3 2 | 1 3 2 2 | 2 1 1 |
和：开坛礼请 迎神下马 过牲（哪个） 一 时（哟）

6 5 | 2 3 1 2 | 1 2 2 1 | 6 5 |
辰（哟） 领：有事才把 和：神（呀）相 请（哟）

加打击乐

1 3 2 3 | 2 1 1 | 6 5 | 1 6 6 1 |
和：无事不敢 乱 请 神（哟） 领：小臣不敢

2 1 6 1 | 2 - | 6 5 | 2 1 2 1 |
空 相（哟） 请（罗） 和：仙角（哟）

62 16 | 11 21 | 6. 5 | 5 - | （台七 台七 匡匡 |
传书（哎） 玉 皇 门 （哟）

台七 台七 | 匡 匡 | 台台 七台 | 台七 匡七 | 台七 台七 | 匡 0 ）:||

音例26：

请三师（二）

1＝D $\frac{2}{4}$

（冬 冬 | 台七 台七 | 匡 匡 | 台七 台七 | 匡 0 ）|

2̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 3̇ － | 1̇ 2̇ 1̇ 6 | 1̇ 0 1̇ 2̇ |
领：角号绕绕 叫 一（呀） 声（哪）

3̇ － | 2̇ 6 1̇ 3̇ | 2̇ 1̇ 6 1̇ | 2̇. 1̇ |
声， 师郎拜上 请 何 神（罗

6 0 | 3̇ 3̇ 5̇ 2̇ | 3̇ 3̇ 3̇ 2̇ | 1̇ 2̇ 1̇ 6 |
嗬） 拜起上坛 三师祖 祖 三

1̇ 0 1̇ 2̇ | 3̇ － | 2̇ 1̇ 3̇3̇2̇ | 1̇ 2̇ 1̇ 0 |
师（哟） 师！ 三师教主 童

1̇ 2̇ 1̇ 6 | 6 0 | 1̇ 1̇ 3̇3̇2̇ | 1̇ 2̇ 1̇ 6 |
子 郎， 为臣三拜 来 相

1̇ 0 1̇ 2̇ | 3̇ － | 2̇ 1̇ 2̇ 3̇ | 2̇ 1̇ 6 1̇ |
请（啊 师！） 火速领兵 赴

2̇. 1̇ | 6 0 | 5̇ 2̇ 3̇3̇2̇ | 1̇ 2̇ 1̇ 6 |
傩 坛。 下吾行坛 无 别

1̇ 0 1̇ 2̇ | 3̇ － | 3̇ 1̇ 2̇ 3̇ | 1̇ 1̇ 2̇ 1̇ |
事（啊 师！） 开坛礼请 迎神下马

过牲（哪 面）一 时 辰。

有事才把 神（哎）相 请 （吔） 师

无事 不敢 乱 请 神，

小臣 不敢 空相请 仙角传到 玉

皇 （啊 哟） 门。

（匡 匡 | 台七 台七 | 匡 匡 | 台台 七台 | 台七 匡七 | 台七 匡 | ……）

音例27：

请 三 师（三）

1 = ♭B 2/4

中速稍快、亲切地

领：角号（哦） 绕绕（才） 叫（哦） 一（吔）哦 声 （罗）

和：师郎（啊） 拜 请 请 （罗哦） 何 （哦） 神 （罗），

5 2 | 3 1 2 2 | 1 3 2 | 1 2 1 1 | 6 5 |

匡 台 | 匡七 台台 | 匡匡 台 | 匡匡 台 七 | 匡 台 |

领：拜 请 上元 法祖 法 （哦） 朝 （哎） 官 （喃）
拜 请 中元 法祖 法 （哦） 朝 （哎） 官 （喃）
拜 请 下元 法祖 法 （哦） 朝 （哎） 官 （喃）

3 1 2 3 | 2 2 1 6 | 1 1 2 | 1 2 1 1 | 6 5 :||

匡匡 台七 | 匡 七 台 台 | 七 七 台台 | 匡七 台 七 | 匡 台 :||

和：上元（吔） 法 祖（才） 晏 （罗） 三（罗 哦） 郎 （罗）
中元（吔） 法 祖（才） 李 （罗） 五（罗 哦） 郎 （罗）
下元（吔） 法 祖（才） 黄 （罗） 八（罗 哦） 郎 （罗）

2 3 1 1 | 2 2 1 1 | 1 3 2 | 1 2 1 1 | 6 5 |

匡匡 台七 | 匡 台七 | 匡七 台台 | 匡七 匡 | 匡 台 |

领：晏三 郎来 李五 郎来 黄哎 八 郎 （安）

3 1 2 3 | 2 1 6 | 1 6 1 2 | 1 2 1 1 | 6 5 |

匡匡 台七 | 匡七 台台 | 匡七 台七 | 匡七 台 七 | 匡 台 |

和：坐在 （安） 南 垭（才） 古 （哎） 庙 （哦） 堂 （喽），

0 0 | 1 6 1 1 | 2 1 6 1 | 2. 1 | 6 1 2 |

小 臣 不 敢 空（哦） 相 请 （荷 喂），

6 2 1 6 | 2 2 1 2 1 | 6. 5 | 5 – | ……

皇 上 （哎） 请 到（哦 哦） 堂。

傩爷、傩娘是傩坛的两位主神，有东山圣公、南山圣母之称。德江傩坛巫师习惯称之为皇王二尊神，因此，开坛、闭坛自然也要隆重迎请他们，《参拜歌》就是迎请皇王二尊及有关诸神的安师歌曲之一。

音例 28：

参 拜 歌

1 = ♭B 2/4

1̇ 6 1̇ 3̇ 6 | 6 2̇ 1̇ 6 | 2̇ 6 1̇ 1̇ 6 | 1̇ 2̇ 6 |
一 行 一步(才) 莲 花 朵, 二 行 二步(才) 绣 花

6 5 | 3/4 (匡匡 匡匡 匡 | 台七 台 | 匡七 匡匡 | 台七 台台 |
村 (喃)

七台 匡) | 2̇ 6 1̇ 2̇ 6 | 6 1̇ 2̇ 6 | 6 6 1̇ 1̇ |
三 行 四步(才) 来 得 快(喽) 傩 堂 就 在

1̇ 2̇ 1̇ 6 | 6 5 | 3/4 (匡 七 七 七 匡 | 台 七 台 | 匡 七 匡 七 |
面 前 存 (啦)

台 台 台 台 | 七 台 匡) | 6 1̇ 6 6 1̇ | 6 1̇ 2̇ 6 |
来 在 傩堂(嘛) 无 别 事(喽),

2̇ 2̇ 1̇ 6 6 | 1̇ 2̇ 1̇ 2̇ 6 | 6 5 | 3/4 (匡七 匡七 匡 |
参拜(我) 皇 王 二(呃) 尊 神 (喃)

台 七 台 | 匡 七 匡 匡 | 台 七 台 台 | 七 台 匡) | 1̇ 6 2̇ 1̇ |
上头 参拜

2̇ 2̇ 1̇ 6 0 | 1̇ 2̇ 2̇ 1̇ | 6 1̇ 6 | 6 5 |
诸 兵 马(啊), 反 身 参 拜 门 外(喽) 神 (喃),

(匡 七 匡 七 | 3/4 匡 七 匡 七 匡 | 2/4 台 匡 台 | 匡 七 匡 七 |

台七　台台 | 七台　匡　) | 6 6　1 1 | 1 3　3 1 |
门外　神祇　在虚　空(哎),

6 6　1 1 | 1 2　1 2 1 | 6　5 | 3/4 (匡七　匡七　七 |
豺狼虎豹　永　无　踪　(呃),

2/4 台七　台 | 匡七　匡七 | 台七　台台 | 3/4 七台　匡　0) |

2/4 1 6　1 1 | 3 1 3　1 6 | 1 2　1 1 | 1　1 6 | 6　5 |
行兵　弟子　参拜　你,　当方　土地　显　神　通。

3/4 (匡七　匡七　匡 | 台七　台 | 匡七　匡七 | 台七　台台 | 七台　匡) |

6 1　6 6 | 1 2　1(m) | 1 2　1 1 | 1 2　1 6 | 6(m)　5 |
门外　神祇　我参　拜,　反身　参拜　旺　坛　门　(呃)。

3/4 (匡七　匡七　匡 | 台七　台 | 匡七　匡七 | 台七　台台 | 七台　匡) |
（后略）

与请三师歌不同的是，《参拜歌》多由掌坛师一人歌唱，除锣鼓配合外，无人声帮衬，类似独唱歌曲。这类歌曲有一定的叙事性，而且，音调舒徐，低回婉转，具有女性化特征。究其渊源，德江傩坛有不少来自师娘教派，其祖师均为女巫，所以傩坛巫师们在表演中多以“仙姐”、“仙娘”相称。据德江县民委的调查，新中国成立前德江县共有师娘教 11 坛，土老师 31 人，掌坛师都是女性，如平源区洋乐乡的傩坛顶敬黄师娘、覃师娘；煎茶区偏岩乡的傩坛顶敬田师娘、邓师娘等①。因此，凡师娘教派傩坛的唱腔较柔美细腻，旋律婉转，舞步轻盈。由

① 参见高应智《德江傩坛戏音乐》（油印本）。

于传统的影响，近代师娘教派已逐渐消失，但其影响仍然存在，《参拜歌》的女性化特征便是证明。

“采山”是傩坛巫师为祭祀山神而举行的一种法事。土家族人祖祖辈辈生活在山区，山与人民生活息息相关，若山不安宁，就会导致野兽出没，五谷不兴。为此，当地人们要请傩坛巫师举行祭山仪式，并请出五方神祇，一方面驱逐山中邪魔精怪，一方面祈求五谷丰登，六畜兴旺。《采山歌》[⑥]就是巫师在祭山神法事中表演的一段念唱型请神歌舞曲。

音例29：

采 山 歌

1 = G $\frac{3}{8}$

中速稍快、热烈地

吹 筒

三 声 奉 请 何 神， 奉 请 何 主，

奉 请 坐 头 三 师、 教 主， 神 宫

车 马 出 在 何 州， 神 宫 车 马

出 在 何 县， 请 来 站 了 何 县，

神 宫 车 马 出 在 飞 天 郎 地

6 65 0 | 5 5 0 | 5 1̇6 0 | 5 5 0 | 6 5 0 |
郎 郎 地 那 是 神 灵 本 坛

1̇ 1̇6 0 | 6 5 0 | 1̇ 5 0 | 1̇ 5 0 | 1̇ 5· 6 |
请 来 到 坛， 到 坛 三 巡 杯 酒

1̇ 1̇6 0 | 2̇ 2̇ | 2̇ 1̇2̇1̇6 0 | 5 1̇6 0 | 6 1̇6 0 |
斟 在 杯 中 喜 在 盏 内 阳 卦

3 1̇6 0 | 6 6 0 | 1̇ 61̇ 6 | 6 6 0 | 2̇ 2̇ |
得 领， 阴 卦 得 寿 喜 卦 一 个

1̇2̇ 1̇ 0 | 2̇ 1̇ 1̇0 | 6 53 5 | 5 0 ‖
请 领 请 寿 （师 哦）。

这段音乐很有特色，除有锣鼓伴奏外，还有师刀、竹卦、竹管等配合。伴奏时，锣、鼓、钹、师刀、铜铃等同在强拍敲击，发出一种特殊的“zhuong zhuong”之声，加之每乐句的前三小节还用竹管吹出一种“xu xu”的音响，共同产生一种特殊音乐效果，充满了土家族的山野风味。《采山歌》的曲调取材于本地民歌，旋律平直、朴实，口语性强，具有念唱风格，由于三拍子的运用，给人以清新之感。

在开坛仪式中，傩坛不仅要请来各方神祇和历代祖师，而且，还要将诸神带来的兵马安顿好，只准他们驻扎在九州城内，不让走出一步，以避免扰乱傩坛愿事的进行。为此，巫师也要跳“踩九州”巫舞。据说，通过踩九州以后各方兵马就安稳不乱。关于“踩九州”，笔者在“思南傩坛仪式音乐”一章中已有所阐述。但由于德江傩仪中的“踩九州”也有自己的特点，而且，当地文化部门收集更全，故有必要在此做补充介绍。德江傩坛的踩九州音乐由锣鼓与歌唱两部分组成，歌曲结构短小，一般只有上下两个乐句，句幅的长短常根据唱词的变化而伸缩，每唱完一段，锣鼓即起，锣鼓停歇，歌声又起，如此循环往复，直到踩完九宫八卦为止。①

① 参见《中国民族民间舞蹈集成·德江资料卷》（油印本），1990年12月。

音例30：

踩 九 州

1 = E 2/4 3/4

中速、庄重地

3/4 (匡七 匡七 匡 | 2/4 台七 台 | 匡七 匡七 | 台七 台台 | 七台 匡) |

2 6 1 2 1 | 1 1 1 6 | 1 1 6 2 | 1 2 1 | 6 5 |

先行 九州（嘛） 第一 坎， 第二 离州 过 南 洋 （喽）

2/4 (匡七 匡七 | 台七 台 | 匡七 匡七 | 台七 台台 | 七台 匡) |

1 1 1 2 | 1 2 1 | 5 5 6 1 | 5 0 |

左 脚 震 青 州 （哦） 右 脚 兑 西 凉，

6 1 2 2 | 1 2 6 | 1 6 3 1 | 1 0 |

乾 入 雍 中 土 （哦） 巽 入 徐 州 乡，

2 1 2 2 | 1 2 1 6 | 1 6 6 1 | 1 0 | 1 2 2 1 |

坤发 荆州 寨 （哎） 艮把 兖州 当。 八方 兵马

2 1 2 6 V 6 6 | 1 1 1 2 | 1 6 | 2 – |

归 坎 位， 还从 坎 上 领 兵 入 （吔） 中

3/4 1. 2 1 6 5 6 1 6 | 2/4 6 5 | 3/4 (匡七 匡七 匡 | 台七 台 |

（哦） 宫 （喽）。

匡七 匡七 | 台七 台台 | 七台 匡 6) | 1 6 1 2 1 |
(哎)　一 盘 九州(嘛)

2 6 1 6 1 | 2 6 1 2 1 | 1 2 1 6 | 6 5 |
皆 圆 满，　二 盘 九州(嘛) 上 前 行 (喃)

3/4 (匡七 匡七 匡 | 台七 台 | 匡七 匡七 | 台七 台七 |

匡台 匡) 0· 6 | 1 1 2 1 1 | 1 1 6 5 | 1 6 1 0 |
(哎) 佛 且 中宫(喽) 有 个 乾(喃)，先 过 兑，

1 6 5 0 | 3/4 6 6 1 2 1 0 1 | 2/4 1 1 6 5 |
艮 南 门，　两 离 火，　(才) 坎 水 乾(喃)，

2 2 6 1 6 | 1 2 2 6 | 6 6 1 1 | *m* 1 6 |
西 天 王母(才) 震 青 州(哎) 还 从 巽 上 入 (安)

2 - | 3/4 1 2 1 6 5 6 1 6 | 2/4 *m* 6 5 |
中　(哦)　宫 (喃)。

3/4 (匡七 匡七 匡 | 台七 台 | 匡七 匡七 | 台七 台七 | 七台 匡) ‖

德江傩坛的踩九州各地繁简不一，有踩三盘的，也有踩九盘的，踩九盘的有九段唱词，按九宫八卦方位逐一进行，以下是流行于德江龙溪乡的九盘踩九州唱词及舞步图示：①

---

① 参见《中国民族民间舞蹈集成·德江县资料卷》（油印本），1990年12月。

第一盘

先行九州第一坎，第二离州过南洋，
左脚震青州，右脚兑两梁，
乾入雍州地，巽入徐州乡，
坤发荆州界，艮把兖州当，
八方兵马归坎位，坎上领兵入中宫。
一盘九州皆圆满，二盘九州上前行。

第二盘

佛起中宫有人乾，先过兑艮南北门，
南下离火坎水乾，西天王母震青州，
还从巽上入中宫，二盘九州皆圆满，
三盘九州上前行。

第三盘

佛起中宫有个坤，兑上打战鼓，
乾上点天兵点起雄兵坎上过，
又在艮上塞鬼门震上加雷打，
巽上起狂风，又在离州安一营，
坎字过来入州城，三盘九州皆圆满，
四盘九州上前行。

第四盘

乾坎二家点起兵，艮州兵马乱纷纷，
“震兑”二州来相合，已是阴阳骨肉情。
四盘九州皆圆满，五盘九州上前行。

第五盘

乾上定阴阳，巽上作法场，
坤宫路上吾师祖，兑宫路上好凄凉。
离州天火发，过来烧了兑州城。
五盘九州皆圆满，六盘九州上前行。

第六盘

离宫点兵闹秋秋，点兵发马镇青州，
又来巽上看麒麟，离火好兑官。
斩鬼器哀哀，离州天火发，
过来烧了兖州城，又在离州安一营，
坎字回来入州城，六盘九州皆圆满。
七盘九州上前行。

第七盘

坤宫雄兵扎一寨，点兵发马镇州城，
巽上麒麟变号火，兑官老少去收寻，
又在离州安一营，坎字回来入州城。
七盘九州皆圆满，八盘九州上前行。

第八盘

中宫翻出徐州寨，青州活动神，
梁山挂金甲，兖州统雄兵。
荆州城内开金榜，从今自古永传名。
惊动乌锣响一声，玉女进了九州城。
八盘九州皆圆满，九盘九州上前行。

第九盘

一子分在坎中坐，二子离州管万民，
三子青州为了母，四子徐州放兵行，
五子凉州招驸马，六子分在兖州城，
七子分到荆州去，八子分在雍州城，
只有九子年方小，随爷代坐九州城，
九盘九州皆圆满，万代乾坤永不忘。

踩九州的步伐、方位十分讲究。一般以坎为正北，然后按顺时针排列为：坎（冀州）、艮（兖州）、震（青州）、巽（徐州）、离（扬州）、坤（荆州）、兑（梁州）、乾（雍州）、中（豫州）。由于“九州八卦”的卦位与顺序是固定的，所以，用金、木、水、火、土五行定东、西、南、北、中的五个方位，无论何种卦象均有规律可循。据老艺人介绍，传统的踩九州不仅讲究方位、步伐，而且还有舞蹈动作，如“旋转步”、“梭梭步”、“雀雀步”、“品字步”、“跨门步”、“丁字步”、“碎步”、“小羔羊步”等。可惜大多失传，现在只有极个别的巫师尚能踩一两段基本步伐。

现将目前存在的踩九州词诀与舞步图示如下：

<table>
<tr><td>水</td><td rowspan="2">坎</td><td>天</td><td>雍州</td><td rowspan="2">巽</td><td>风</td></tr>
<tr><td>冀州</td><td colspan="2">乾</td><td>徐州</td></tr>
<tr><td>山</td><td rowspan="2">艮</td><td colspan="2">豫州</td><td rowspan="2">兑</td><td>泽</td></tr>
<tr><td>兖州</td><td colspan="2">中宫</td><td>西凉</td></tr>
<tr><td>青州</td><td rowspan="2">震</td><td colspan="2">坤</td><td rowspan="2">离</td><td>离州</td></tr>
<tr><td>雷</td><td>地</td><td>荆州</td><td>火</td></tr>
</table>

图 17 “踩九州”方位图

一卦：

先行九州第一坎，二脚离宫到南阳。左脚震青州，右脚到西梁。乾入雍州地，巽入徐州乡。坤发荆州界，艮受兖州城。九宫八卦一团转，还从巽上入中宫。

二卦：

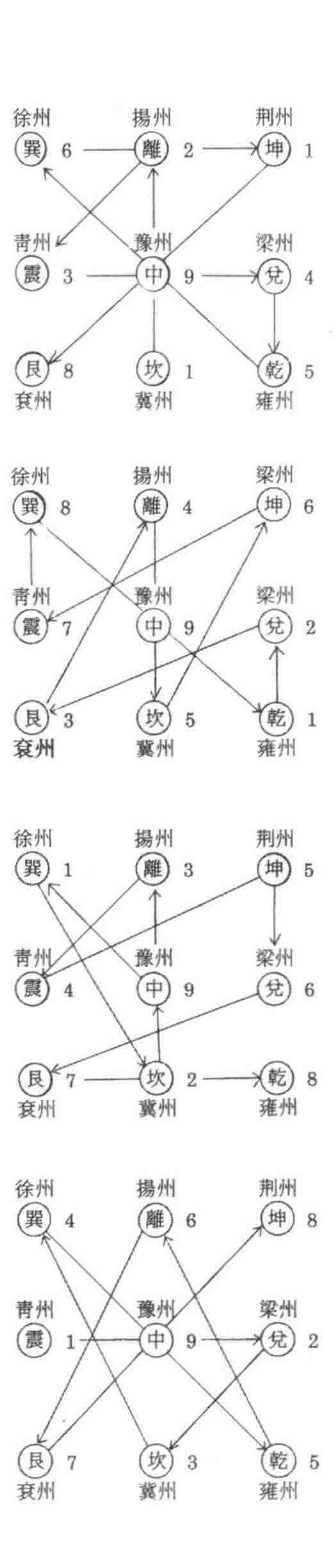
先入中宫后过乾，乾上兑，艮相连。南离火，北坎泉。师郎领兵坤上立，王母领兵震青州。师郎领兵何处去？复从巽上入中宫。

三卦：

中宫翻出徐州界，脚踏冀州点天兵。南扬天火发，青州震雷门。两边排下王母阵，荆州城内点领兵。梁州去挂号，兖州塞鬼门。师郎领兵雍州去，还从巽上入中宫。

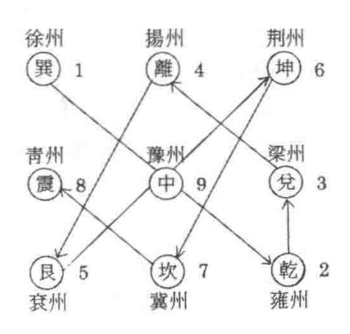
四卦：

中宫要往青州去，梁州要过冀州城。巽上排立旗兵动，统领兵马雍州行。扬州天火起，兖州塞鬼门。师郎领兵坤上立，只见兵马乱纷纷。九宫八卦团团转，还从巽上入中宫。



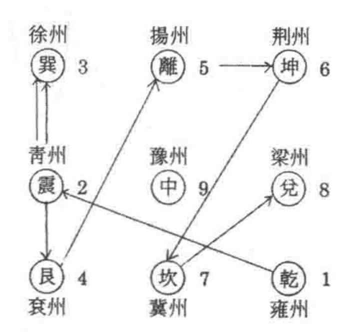
五卦：

第一罗侯居巽地，中宫原是土宿星。第二乾宫管家宅，金星兑上照凡民。扬州城内天火发，烧了艮宫一座城。苦行荆州居坎过，王母领兵震青州。九宫八卦团团转，还从巽上入中宫。



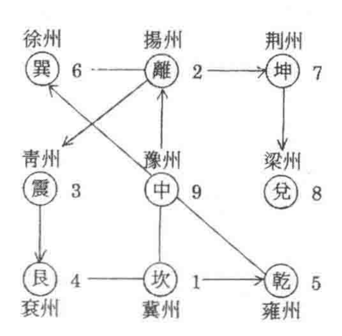
六卦：

乾上点兵乱纷纷，天黄地乱入震门。巽上麒麟并火号，艮宫杀鬼去搜寻。离宫焰天雷火发，烧杀荆州一座城。冀州城内战鼓响，镇守梁州一座城。



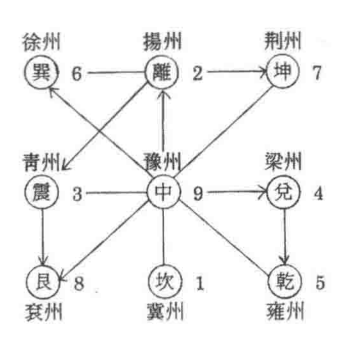
七卦：

轩辕黄帝生九子，九子分坐九州城。长子贪狼坐冀州，次子巨门扬州城。三子禄存青州坐，四子文典兖州城。五子廉贞雍州坐，六子阳分在徐州。七子破军荆州坐，八子辅弼梁州城。只有九子无坐处，与父镇守中宫城。



八卦：

师郎领兵豫州去，点动冀州城内兵。人人披金甲，个个执金枪。二扬、三青、四梁、五雍、六徐、七荆、八兖。



九卦：

翻转乾来又过巽，翻转巽来又过离。坎宫翻出荆州界，兖州城内点领兵。莫等青州诸鬼走，莫等梁州一座城。

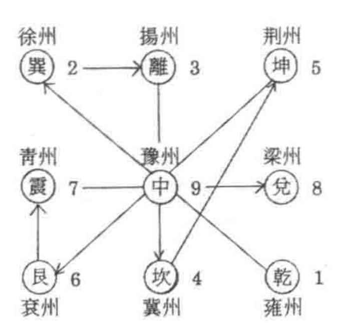


图 18 “踩九州”舞步图

二、酬神娱神类　土家族傩坛崇拜多神，举行仪式时，不仅要设神案，供傩爷、傩娘神像，挂“三清图”，以猪、羊、鸡、鸭、瓜、果、茶点等祀奉，让诸神受祭供馔。而且，还要敲锣打鼓，歌舞唱戏，迎请各方神祇的到来。傩坛神祇甚多，有“七万七千祖师祖，八万八千师祖师”之说。它虽然没有一个层次井然的神灵谱系，却有一个约定俗成的神灵网络，这就是以玉皇大帝，傩爷、傩娘，以及“三清”为首的三个傩神体系。尽管这是一个不甚完整的体系，却是有其自身规律与结构的。即使在后期由于儒、佛、道和一些传统神灵的涌入，使傩坛神界变得更加纷繁复杂。但在傩坛巫师看来，还是主次分明，内外有别的，我们只需看看傩坛神案上历代传承的诸神牌位便可明白这一点。

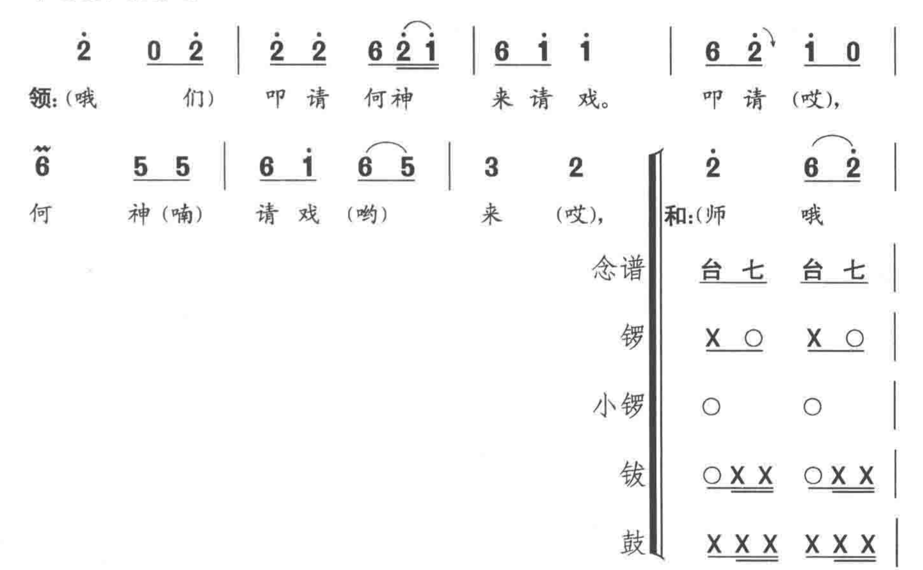
证盟三十三天吴天至尊金阙玉皇大帝　玉陛下
(左衔张天师，右衔李真人)
中天星主北极紫微消灾解厄延生大帝　圣前
(左边“九三台”、右边“二十八宿”)
五岳五天圣帝五官五盟皇后夫人　圣前
(左：南山圣母，右：东山圣公)
西天三桥王母九宫仙娘　台前
(左：茶酒戏官，右：收钱童子)
傩牌会上勾销子显二部判官　案下
(左：孟姓一宗，右：萧家一代)
三元法主法曹官　案下
天枢院内滕录仙官　案下
年月日时四值功曹　案下
当方土地传递等神　案下
青天门下万化百神　案下
地傩会中小山人马　案下

（左：一切仙师，右：梅山院内）
祖师三天扶教辅玄礼道大法天师张其君　幕下
（左：一脉真师，右：本请本派）
肇兴启教杜康造酒仙师
（左：采药郎君，右：造酒童子）
桓侯大帝剖菜郎君　位
营厨四官马上进财尊神　位
五云五座粮食群生谷神　位

傩坛既然如此崇奉多神，酬神娱神仪式就必然隆重，从形式排场上看来，几乎同正规宗教差不多。在这过程中，傩坛巫师们十分重视音乐的作用，虽然没有正规的乐队，但所有的傩坛乐器和法器都得到了充分的发挥。如锣、鼓、钹、铜铃、竹卦、牛角、师刀、令牌、神鞭等都派上了用场，整个傩坛充满了人声、鼓声、锣声、铙钹声、爆竹声、巫师唱迎神曲声。这些充满原始风味的音乐，是远古巫傩音乐在德江傩坛仪式中的遗存。这一类歌曲，大多粗犷俗朴，充满巫术色彩，请看下面的谱例。

音例31：

叩请何神



1 6 5 | 6 1 6 5 | 3 2 2 | 1 2 2 0 |

哦） 请 戏 （哟） 来 （哟）， 叩 请（啦）

匡 匡 | 台 七 台 七 | 匡 台 七 | 匡 ○ |

○ ○ | ○ X ○ | ○ X ○ | ○ ○ |

X X | X ○ | X ○ | X ○ |

○ ○ | ○ ○ X X | X ○ ○ X X | X ○ ○ |

X X X X X | X X X X X | X X X X X | X ○ |

m

2 6 1 2 | 2 1 2 2 1 | 6 1 1 0 | 6 2 1 |

领：正 盟 上 三 十 三天（嘛） 来 接 戏， 吾 候 （安）

6 6 5 5 | 6 1 6 5 | 3 2 | 2 6 2 |

至（喽） 尊（安） 请 戏 （哟） 来 （安） 和：（师 哦

0 0 | 0 0 | 0 0 | （台 七 台 七 |

1 6 5 | 6 1 6 5 | 3 2. 2 | 1 2 6 6 |

哦） 请 戏 （罗） 来 领：（安 们） 奉 请 何 神

匡 匡 | 匡 七 台 七 | 匡 台七 | 匡 0 |

6 1 1 | 6 2 1 2 1 | 6 0 5 5 | 6 1 6 5 |

来 请 戏， 奉 请（安） 何 神（喃） 请 戏 （哟）

3 2 | 2 6 2 | 1 6 5 | 6 1 6 5 | 3 2 |

来 （哎）， （师 哦） （哦）

0 0 | 匡七 匡七 | 匡 匡 | 匡七 台七 | 匡 0 |

1 2 2 | 1 1 1 2 1 | 1 6 5 5 | 1 6 1 2 1 |

领：奉 请（呀） 五 岳 五天 来 请 戏（才） 五 盟 （喔

6 0　5 5	6 i　6 5	3　2	2　6 2
皇　后（才）	请 戏（吔）	来（吔）	（师　哦）
0　0	0　0	0　0	台七　台七

i　6 5	6 i　6 5	3　2	0　0 ‖
哦）	请 字（哟）	来（哟）。	
匡　匡	匡七　台七	匡　台七	匡　0 ‖

为了使酬神、娱神活动更加热烈，傩坛巫师常把一些表面上看起来与冲傩还愿无关却生动有趣、感染力强的歌唱加入到仪式中来，从而使单调、枯燥的宗教祭祀活动增添了审美情趣。其实，这类歌曲同样是为傩坛服务的，它对宣传傩坛巫教、吸引善男信女还起到更大的作用。常见的如《劝酒歌》、《说茶歌》、《姐妹剪花歌》等。

劝酒是开坛仪式中的一项重要内容，“迎神下马”之后，便要向各方神灵、祖师敬酒和劝酒，一般要向各位尊师劝三巡酒，共劝六六三十六巡，每念一段祭词便斟一次酒，念完祭词后便接唱《劝酒歌》。《劝酒歌》取材于德江花灯，歌舞性强，宗教味淡，显得轻松、活泼，颇富动感，很适合载歌载舞的酬神场面。

音例32：

劝　酒　歌

1 = E 2/4 3/4

（冬　冬 | 台七　台七　匡 | 匡七　台七　台七 | 匡　）|

3　3.	i 3　2 i	2 3　6	3 2 2　i 3
领:（师）　哦	一 杯　去 了	二 杯　来，	和: 霜打(啦)　梅 花

3 2　i 6　6	3 2 3　i 3	i i　3 3	3.　2
等　时　开	这朵(啦)　梅 花	年 年　开（吔）	

1 6 | 1 1 0 2 | 1 2 1 2 | 3 － |
得 (吔) 早 (吔) 开 (呀) 得 早

3 2 1 3 | 3 2 5 5 | 3 2 1 | 2 1 3 |
(嗬 喂) 隔 年 开 会 等 (罗) 春 (罗)

2 3 2 | 3 2 1 6 | 6 － | 6 0 0 ‖
哦 来。

《说茶歌》是“投表”仪式中的一首酬神歌曲。巫师敬完三十六巡酒后，接着就要向神灵祖师敬茶，于是，引出茶的根生，歌唱茶的来之不易。这是一首叙事性歌曲，有一定说唱韵味，旋律平直，一字一音，犹如说话一般。显然，它是植根于德江民间沃土的唱腔，自然让人联想到当地新春到来时那些沿门说唱吉利的春官所唱的歌曲。

音例33：

说 茶 歌

1＝F $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

(台七 台七 | 匡 匡匡 | 台七 台七 | 匡 0) | 3 3 |
众：(师 哦)

2 1 3 2 | 2 1 2 1 | 1 2 3 2 | 2 3 2 1 |
酒 儿 高 上 说 完 了 茶 叶 高 上 说 分 (罗)

6 0 | 6 3 6 3 | 3 1 6 6 | 1 2 2 2 1 |
明。 伶：不 提 吃 茶 由 之 可 (吔) 提起(啦) 吃 茶

2 3 2 1 | 6 0 | 6 3 6 6 1 | 1 6 1 6 6 |
有根 (罗) 生， 土 头 摘 牡 丹， 玉 女 催 来 摘，

3 1̇ 1̇ 6 | 6 1̇ 1̇ 0 | 1̇ 6 6 1̇ | 1̇ 6 6 0 |
园中现出 牡丹花， 吹在碗中 波浪起，

1̇ 6 1̇1̇1̇6 | 1̇ 2̇ 1̇ 1̇ 6 5 | 5̇ 2̇ 3̇ 5̇ | 3̇ 2̇ 1̇ |
别人不得吃来 不 得 尝， 和：先来奉劝 二 （呃）

2̇1̇2̇ 3̇ | 2̇ 2̇ 1̇ | 3̇ 2̇ 1̇ 6 | 6 0 ‖
君（罗 哦 哦） 玉。

《姐妹剪花》是娱人仪式中为双人巫舞伴唱的唱段。纸钱花本来是封建迷信活动中烧香焚纸用的迷信品，但傩坛艺人巧妙地将它同民歌中的姐妹剪花结合起来，既歌唱了从伐竹、捣浆、造纸到剪花的劳动过程，又表达了傩坛艺人的虔敬心理，劳动人民的艺术创造能力，在这里得到了充分展示。这首歌曲虽取材于民歌，但保留了传统傩腔的基本框架，有领有和，有锣鼓帮衬，充满了傩坛音乐的特色。

音例 34：

姐妹三人会剪花

1 = C 2/4

2̇ 2̇· | 2̇ 2̇ 1̇ 2̇ 1̇ | 1̇ 1̇ 6 5 | 2̇ 2̇ 2̇ 3̇ 1̇ | 2̇ 2̇ 1̇ 6 |
领：（师 啊） 高山 顶山 坐一 家， 姐妹（嘛）三人 会剪（哟）

6 5 | 1̇· 2̇ | 1̇ 6 5 6 | 1̇ 1̇ 2̇ 1̇ | 6 5 |
花 （哟） 和：啊 …… 啊 …… 会（呀）剪（也）花 （哟）
0 0 | （台七 台七 | 匡 匡 | 台七 台七 | 匡 台七 |

2 2· | 2 1 2 1 | 6 1 6 5 | 2 1 1 2 | 1 2 6 |

领:（师 啊） 大姐 会剪 灵芝 草, 二姐 会剪 牡 丹

匡 ） | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

6 5 | 1· 2 | 1 6 5 6 | 1 1 2 1 | 6 5 |

花 （哟） 和:师 …… 啊 …… 牡 丹 花 （哟）

0 0 | （台七 台七 | 匡 匡 | 台七 台七 | 匡 台七 |

6 5 | 1· 2 | 1 6 5 6 | 1 1 2 1 | 6 5 |

花 （哟） 和:师 …… 啊 …… 牡 丹 花 （哟）

0 0 | （台七 台七 | 匡 匡 | 台七 台七 | 匡 台七 |

1 1 2 1 | 6 5 | 2 0 | 1 3 2 1 |

牡 丹 花 （哟） 师 领:行 兵 弟 子

台 七 台 七 | 匡 台 七 | 匡 ） | 0 0 |

2 2 1 1 | 1 1 6 5 | 6 1 1 2 | 1 2 6 | 6 5 |

不会 剪(嘛) 不会 剪(嘛) 头上 扎的 是 纸 钱 花

1· 2 | 1· 6 5 6 | 1 1 2 1 | 6 5 | 1 1 2 |

和: 师 …… … … 纸 钱 花 哟 纸钱 花

（台七 台七 | 匡 匡 | 台七 台七 | 匡 台七 | 匡 ） |

1 1 1 6 | 2 2 2 6 | 1 2 1 | 6 5 |

纸 钱 花, 东 家 交 钱 到 西 家 （哟）

1· 2 | 1·6 56 | 11 21 | 6 5 | 0 0 ‖

师……　到 西 家 (哟)

(台七 台七 | 匡 匡 | 台七 台七 | 匡 台七 | 匡)

三、驱鬼逐疫类　我们在《思南傩坛仪式音乐》一章中已经谈到傩坛仪式中“冲傩”与“还愿”的目的和手段是不同的，德江傩坛自然也不例外。一般说来，“冲傩”是为了惩罚凶神恶鬼，达到驱邪治病的目的，是一种强制性的手段。“还愿”却是为了酬神、娱人，以讨好鬼神为主，其目的是祈福禳灾。这一硬一软的手段，致使傩坛产生了两种对比鲜明的仪式。还愿仪式：隆盛、热烈；冲傩仪式：阴森、恐怖。因而，傩仪音乐也形成了不同的类型，并形成鲜明的对比。德江傩坛中的驱鬼逐疫法事较多，代表性的有“发五猖”、“铺傩下网”、“造船”、“清宅”等。

“发五猖”是“祭兵”中的法事，由甲乙两个巫师作类似双人舞的表演。据说五猖神是傩坛掌管五路五营阴司兵马的凶神，专门负责捉拿痨鬼，并帮人追回魂魄，让还愿主家消灾化吉，四季平安。“发五猖”实际就是差遣五猖神前去捉拿痨鬼的仪式。表演时，两个巫师分别挥动令旗，在强烈的锣鼓声中跳起五方罡步，扬威壮胆，犹如两军对垒之势，《发五猖》歌由巫师二人对唱。

音例35：

发五猖

1=D $\frac{2}{4}$

中速稍快、铿锵有力

33· | 33 33 | 31 61 | 31 6 | 33 13 |

甲：(师 哦)　东方 有个 东岳 爷　东岳 王，乙：东岳 爷在

31 3 | 31 61 | 12 16 | 6 0 | 0 0 |

山前 坐，甲：东岳 爷在 庙内 (哎)

0 0 | 0 0 | 0 0 | 53 53 | 21 30 |

乙：东岳 庙里 是王 宫，

乙：九十 九万 马和（哎） 人。

王 宫 （就）九十 九万 甲：人和 马(吔)

甲：人和 马(吔) 马和 和：兵， 镇宁 青骑 出 （哦）

坛 （罗） （哦）

(台七 台七 匡匡 | 台七 台七 | 匡 台七 | 匡 台七 |

匡 0 |

甲：东岳门前 扦 一（吔）首 （吔）

镇宁青旗出 （哦） 坛 （罗） 哦)。

(台七 台七 | 匡)

这段音乐旋律粗犷，气氛热烈，同样具有傩坛音乐粗、强、响、硬的特点。这里，锣鼓的敲击方法与其他处有所区别，其鼓点的基本节奏型为：

X X X X X | X X X X | X X X X X | X X X X ‖

傩坛艺人们称这种敲法为“千兵归坛，万马归殿”，寓意古代沙场千军万马勇猛杀敌的气概。这种特殊的音乐气氛，对“发五猖”仪式无疑起着强有力的配合作用。

“铺傩下网”也叫“下傩网”。过去，信奉傩坛的土家族群众普遍信奉鬼神，每遇家人病患都认为是疠鬼作祟的结果，因而，必须请傩坛巫师上门举行冲傩法事。这种仪式表演是一种双人巫舞形式。巫师甲、乙二人各执统兵帅旗，排列于坛前。不时挽手诀，踩罡步，充满巫舞气氛。其步法严格而规范，一般是进三步、退三步，并重复三次。然后，甲乙双方挥舞帅旗，转身面向功曹及师坛神位方向照原步法进退三次，最后二人同站中宫，再次舞旗转圈，分别向东、西游动五步，同时，轮唱《铺傩下网》歌。这首歌曲共有二十五段唱词，前面二十四段的歌唱速度都较缓慢，而且气氛庄严肃穆。唯最后一段却突然加快速度，锣鼓声更加激越，至曲尾时戛然而止，同前面形成鲜明对比。

音例 36：

铺傩下网

1 = D $\frac{2}{4}$

中速、热烈

5 5 6 | 1 2 1 | 6 5 6 | 1 6 |
台七 台七 | 匡 0 | 台七 台七 | 匡 0 |
甲：一　步　（哟）　足　（吔）　来　（吔），
甲：东　方　（哟）　有　一　个　（吔），

1 1 1 3 | 2· 1 | 1 1 5 6 | 1 6 |
台七 台七 | 匡 0 | 台七 台七 | 匡 0 |
乙：二（罗）步　（哦）　罡（罗　哦）　来　（吔），
乙：木（吔）精　（哦）　怪（吔　哎）　来　（吔），

3 2 1 3 | 2 0 | 1 2 1 | 6 5 |
台七 台七 | 匡 0 | 台七 台七 | 匡 0 |
甲：弟（哟）郎　（哦）　下　（吔）　网　（才）
甲：木（哟）精　（哦）　木　（哟）　怪　（才）

6 2 6 | 1 6 | 6 4 | 5 0 ‖
台七 台七 | 匡 0 | 台七 台七 | 匡 0 ‖
乙：到 东 （哦） 方 （哟喂）。
（2 6）
乙：害 良 （哟） 民 （啰喂）。

驱魔赶鬼仪式歌曲中，还有一些赤裸裸的表现收鬼、斩鬼的歌曲，巫师边跳边唱，在主家堂屋前后、左右、内外不停地驱赶追杀，直到巫师认为已把邪精扫除为止。这种表演情绪激烈腾跃，音乐气氛紧张。代表性歌曲有《收鬼歌》、《放兵歌》、《披罡发马歌》以及《杀鬼歌》等，仅附一例。

音例37：

杀鬼歌

1 = D 2/4

3 3 3 3 3 | 3 2 2 1 | 3 – | 1 2 |
邪 鬼 站开你 不 站 开， 看 我

6 2 6 | 1 2 6 | 1 6 5 6 | 5 5 |
神 枪（才） 杀 拢 来 （吨），

（匡七 匡七 匡 | 台七 台 | 匡七 匡七 | 台七 台台 | 七台 匡 ）|

6 2 2 2 | 2 2 1 2 | 1 6 | 1 2 |
神 枪 只 杀 冤 家 鬼 （哎）， 不 杀

2 1 6 | 1 2 1 6 | 1 6 5 6 | 5 5 |
主 家（中） 进 财 来 （吨）。

（匡七 匡七 匡 | 台七 台 | 匡七 匡七 | 台七 台台 | 七台 匡 ）‖

以上驱鬼逐疫类歌曲明显充满了鬼神迷信和巫教色彩，本属糟粕之列，必须持批判的态度去对待它。我们之所以在这里提出来研究，是因为傩文化本身是一份历史文化遗产，它从远古走来，从诞生之日起就是以驱魔逐疫为主要内容的，而傩歌、傩舞、傩戏正是依附于那些充满迷信的宗教仪式之中，这种在特定历史条件下、特定历史环境中的产物，好比埋在污泥里的瑰宝，我们既不能因为污泥而摒弃瑰宝，也不能让瑰宝受到污泥的玷污。因为历史文化本身总是精华与糟粕相混，进步与保守并存的，二者截然分开、泾渭分明的情况是很少的，甚至是不可能的。所以，我们既不能采取全盘否定的虚无主义态度，也不能不加批判地继承发展，只有充分认识这一点，我们在搜集、整理和研究中，才能更好地为弘扬民族优秀传统文化服务。

四、技艺仪式类　在德江土家族傩仪中，除一般的醮神仪式外，还有一些技艺性表演仪式，这是一些惊险、恐怖的原始祭祀形式。如“开红山”、“上刀山”、“捞油锅”、“下火池”、“杀铧”等。



图 19　“开红山”八卦图

“开红山”是一种源于远古血祭的残俗，只有在主家族人遇到特大灾难冲急救傩时才举行这种祭祀。表演“开红山”时，巫师要用刀子刺破自己的额头，或用铁钉钉入脑门内，让鲜血滴在一叠纸卦上，然后打开，根据鲜血所滴的八卦方位判断吉凶。这场法事极为复杂，除举行常规法事外，还有伴随“开红山”过程中的十六道小法事。包括：“劝神酒”、“开五方血河路”、“雷火”、“造刀”、“劝红山酒”、“扎茅人”、“祭茅人”、“为茅人开光点像”、“推遣保管”、“赏茅人酒肉”、“开血书”、“观师点血”、“滴血分解”、“放魂收魂”、“解标了愿”、“送茅人”等。“开红山”法事音乐以念唱为主，唱词多是一些判卦、释卦的卦辞，语言流畅，韵味很足，如“滴血分解”唱词：

血滴乾宫内八卦，定是祖辈未除灵。
血滴乾宫外八卦，诸神面前有愿信。

酬谢乾宫一二三，天曹有愿不分明。
酬谢天傩皇宫殿，了却心愿得安宁。
血滴坎官有凶灾，滴在内宫梦飞岩。
或是投河与落井，或坠消坑垒坟台。

除念唱外，也有少量旋律性稍强的歌曲。这些歌曲同德江其他傩仪歌一样，也是一领众和形式，有曲首衬腔和句尾帮腔。如：

音例 38：

止 血 歌

（《开红山》 把坛师唱）

1 = C 2/4 3/4 4/4

2 2· | 3 3 3 3 1 2 1 1 6 | 2 6 6 2 1 2 | 1 1 6 5 |

（师 哦）
此血滴在 茅 人（呃）头，后来 儿孙（哦） 做 公
此血滴在 茅 人（呃）腰，后来 儿孙（哦） 坐 八
此血滴在 茅 人（呃）脚，后来 儿孙（哦） 坐 台

6· 5 5 | 2 2· | 3 3 3 3 1 2 1 1 6 |

（哦） 侯。
（哎） 轿。 （师 哦） 左手搬 来（吔）塞（吔） 海，
（哎） 阁。

2· 1 2 2 1· 2 | 1 6 5 | 6· 5 5 5· | 2 2· |

右 手搬 （吔） 塞（呀） 海 （哦 门罗）（师 哦）

3 3 3 3 1 2 1 1 6 | 6 6 2 6 1· 2 | 1 1 1 5 |

喊你出来你 就 止， 留 来 后 头（哦） 管（呢）第

6· 5 5 5· | 0 3 | 3 3 3 3 1 1 2 1 6 6 |

（哦） 子（哟） 我 喊 喊你不流 你 不 流，

6 6 2̇ 1̇ 1̇ 2̇ | 1̇ 1̇ 1̇ 5 | 6· 5 5 5· ‖
留来弟子(哟 哦) 管(吔)后 头 (哟)。

另有《藏身歌》一首：

音例39：

藏身歌

（还愿仪式《上刀》唱段）

1＝C 2/4

(台七 台七 | 匡 匡匡 | 台七 台七 | 匡 匡匡 | 台七 台七 |

匡 0) | 2̇ 2̇· | 1̇ 1̇ 1̇ 2̇ | 2̇ 1̇ 1̇ |
领:(师 哦) 早不早来 迟不迟，

6 1̇ 6 2̇ | 1̇ 1̇ 2̇ 1̇ | 6 5 | 1̇· 2̇ |
还不藏身 等(呃)几 时 (哦) 和:(师

1̇ 6 5 6 | 1̇ 1̇ 2̇ 1̇ | 6 5 | 0 6 1̇ | 2̇ － |
哦) 等(呃)几(哟) 时 (喔) 领:藏吾身

(台七 台七 | 匡 匡匡 | 台七 台七 | 匡 台七 | 匡 0) |

2̇ 1̇ 1̇ 1̇ 1̇ | 1̇ 2̇ 1̇ 2̇ | 1̇ 1̇ 2̇ 1̇ | 6 5 |
化吾身我到 半天云里 去(吔)藏(喔)身 (哦)

和: 1̇· 2̇ | 1̇ 6 5 6 | 1̇ 2̇ 6 1̇ | 6 5 |
(师 哦) 去 藏 身 (罗)
0 0 | (台七 台七 | 匡 匡匡) | 0 0 |

领：(师 哦) 半天 内 不是师郎 藏身 处 恐怕 拨开 乌云

现(也) 我 身 (罗)，和：(师 哦) 现我

0 0 | 0 0 | (台七 台七 | 匡 匡匡 | 台七 台七 |

身 (罗) 藏吾 身 化吾 身， 井水 滩上 去(也) 藏

匡 台七 | 匡 0)

身 (罗)。和：(师 哦) 去 藏 身 (罗)

0 0 | (匡 匡匡 | 台七 台七 | 匡 台七 | 匡 匡) ‖

第三节　开洞仪式中的音乐

所谓开洞，实际上就是傩坛仪式剧的表演过程。德江傩坛戏有全堂和半堂之分，全堂包括二十四出戏，半堂只有十二出戏。另外，正戏表演中，或表演结束后，常常插入一些很少有宗教意义的世俗节目，被当地群众称为插戏。但从傩的意义出发，最有代表性的还是正戏。傩坛正戏即是上半堂的前十二出戏和后半堂的后十二出戏，包括：《唐氏太婆》、《金角将军》、《开路将军》、《关圣帝君》、《周仓莽将》、《引兵土地》、《押兵仙师》、《开山猛将》、《九州和尚》、《十州道人》、《武仙锋》、《柳毅传书》。下半堂包括：《秦僮挑担》、《三娘送行》、《甘生赶考》、《杨泗将军》、《梁山土地》、《李龙老神》、《钟馗斩鬼》、《城隍菩萨》、

《安安送米》、《灵官菩萨》、《文王卦师》、《关公斩蔡阳》[①]。插戏节目较多，其剧目一是来自本地的民间传说题材；二是用群众中广泛流行的唱本改编，三是将大量的外来剧目加以移植。因此，插戏实际上已逐渐脱离傩坛而独立存在。许多剧目甚至已完全没有了傩的任何意义。如《八仙闹海》、《劈山救母》、《苏旦姐选婚》、《张少子打渔》、《水打蓝桥》、《八仙庆寿》等。鉴于德江傩坛正戏与插戏之间的巨大差别，其音乐也必然有所不同。

一、正戏音乐　德江傩坛正戏音乐原始、粗犷、拙朴、自由，既保留了较多的傩腔特点，又有所发展创新。这里所说的发展，是指它已初步形成了声腔体系，能根据不同的人物和情节选择唱腔。如旦角腔、老旦腔、老生腔、丑角腔等。而且，这些唱腔还有一定的个性和特点，如旦角腔细腻、抒情；老旦腔舒缓、抑扬；老生腔浑厚、粗犷；丑角腔幽默、风趣等。从结构上看，它们大多由三部分组成，即腔头、腔体、腔尾，同思南傩腔中的引腔、正腔、尾腔基本一致，说明这种结构形态是傩腔在曲体结构上的一种共同特征。然而，在这共性中，又有各自的个性，如有的腔头是领唱，有的腔头却是众唱；有的腔尾是众和，有的腔尾却是锣鼓帮衬。

音例 40：

堂前锣鼓叫一声

（《开洞》　唐氏唱段）

1 = F $\frac{2}{4}$

(台七 台七 | 匡 匡匡 | 台七 台七 | 匡 0) | 2 2 2 3 |
堂前 锣鼓

5 3 2 | 1. 6 | 2 1 1 6 2 1 2 | 2 – |
(哦)　叫一(吔) 声(罗哦)，

1 2 5 5 | 1 2 6 | 6 5 ‖: 5 2 5 |
叫得婆婆不安 宁 (罗)， 和:(师

3 2 1 | 1 1 2 6 | 6 5 ‖ 0 0 | 2 2 2 3 |
哦)　不(哎)安 宁 (罗)，　领:堂前锣鼓
堂前锣鼓

① 德江县民委、贵州民族学院编:《傩戏论文选》，贵州民族出版社 1987 年版。

5· 3 2 | 1· 6 | 1 2 1 6 2 1 2 | 2 2 2 6 2 |
(哦 哦 哦) 叫二(哦) 声(罗哦), 惊动唐氏
(哦 哦 哦) 叫三(哦) 声(罗哦), 婆婆 妆

1 6 5 6 | 1 2 6 | 6 5 | 5 2 5 |
(是 呀) 领:老 安 人 (办)。 和:(师
(是 哎) 出 房 门 (罗)。 (师

3 2 1 | 1 1 2 6 | 1. 6 5 :‖ 2. 6 5 ‖
哦) 老 安 人 (罗)。 门 (罗)。
哦) 出 房

二、插戏音乐　德江傩坛插戏是不戴面具表演的，穿插在正戏间歇，或在正戏演出之后表演的戏剧节目。其目的在于填补傩坛仪式中的空隙，并调节因祭祀时间过长而引起的枯燥和单调气氛。因此，多取材于本地民间音乐，据德江县文化馆高应智调查，认为“插戏基本上是照搬本地的一些高台戏或其他戏种，本无源的存在……插戏所用的剧目，唱腔均是高台戏的原版，没有一点‘神味’”。事实上，插戏表演的内容同傩仪已相去甚远，已完全失去“戏中有祭，祭中有戏”的特点。只是因为长期以来已约定俗成，所以傩坛艺人们仍将其列入仪式剧的范畴。正因为这样，插戏的音乐是比较芜杂的。经初步归纳、梳理，它们大致取材于以下四个方面。

取材于高台戏的唱腔：

音例41：

高山顶上坐一家

（插戏《观音送子》唱段）

1 = F 2/4

(6 6 1 | 5 6 5 3 2 1 | 5 6 5 1 | 6 6 5 2 2 3 | 5 –) |

1 1 6 | 5 6 5 3 | 5 2 | 5 6 5 |
高 山 (哎) 顶 上 (哎) 坐 一 家 (哋)。

(6 6 i | 653 21 | 5 6 5 i | 665 323 |

5.) i | 3 3 5 6 | 5 5 3 | 5 6 5 |
我 十 七（吔） 八 岁（吔） 没 当（哎）

5 3 2 | (335 1 6 | 5 5 i53 | 2. 3 5 i |
家（哟 喂），

3 5 1 3 | 2 —) | i i 6 | 5 5 3 |
母 亲（呀） 桃 呀 园

5 5 2 | 5 6 5 | (6 6 i | 653 2 |
上（呀） 洞（哦 哎），

5 6 5 i | 665 323 | 5 —) | 3 3 5. 6 |
我 家（哎）

5 5 3 | 5 3 5 | 5 3 2 | (335 1 6 |
家 中（哎） 背 娃（哟） 娃（哟 哦）

5 5 i53 | 2. 3 5 i | 3 5 1 3 | 2 —) |

i i 6 | 5 5 3 | 5 5 3 | 5 6 5 |
天 又（哎） 落（哎） 来 路（哎） 又 滑（也 哎）

(6 6 i | 653 2 1 | 5 6 5 i | 665 323 |

5.) 6 36 56 | 55 3 | 63 5 | 53 2 | 0 0 ‖
我 一溜（哎） 滑（才） 摔死（哎） 她(吔 哎) 哎呀妈呀 ……

取材于花灯歌舞的唱腔：

音例 42：

正月里来奴带香

（正戏《出开山》 幺儿媳妇唱）

1＝C 2/4

1 6 0 6 | 6 1 5 6 | 2 – | 2 – |
正（呐） 月 里（呀） 来 （喂 喂）
二（呐） 月 里（呀） 来 （喂 喂）
三（呐） 月 里（呀） 来 （喂 喂）

6 1 | 2 1 6 | 5· 6 | 5 – |
奴 带 香 （呀 嘛） （咳 罗 咳）
奴 带 香 （呀 嘛） （咳 罗 咳）
奴 带 香 （呀 嘛） （咳 罗 咳）

2 1 | 1 2 1 | 5· 6 | 1 – |
又 有 木 炭（嘛） 呀 嗬 咳
公 公 媳 妇（嘛） 呀 嗬 咳
安 安 家 中（嘛） 呀 嗬 咳

1 2 | 2 1 6 | 5 – | 5 0 ‖
头 烧 钢 （罗 嘛咳 嗬 咳）。
在 处 方 （罗 嘛 咳 咳）。
桂 心 肠 （罗 嘛咳 咳 罗 咳）。

取材于薅草锣鼓的唱腔：

音例43：

保佑青苗长起来

（正戏《出青苗土地开山》 土地唱）

1＝C $\frac{2}{4}$

(冬 冬冬　冬 冬冬 | 台　冬 冬 | 台 冬　冬 | 冬　冬) |

（打击乐跟旋律进行）

2 2　3 0 | 2 3　1 3 | 2 3　2 | 2　1 6 1 | 2　－ |
来在（哦）来在（哟嗬）田中（哦）排　两　（喔）

6 1　6 1 | 3　0 1 1 | 2 6　2 | 1 2　1 6 |
排（哟）（哦），我　青 苗（哎）土 地（吔）

2 6　1 6 | 5 6　5 | 3 5　3 2 3 | 5 0　6 5 |
要 钱（哟 哦）财（哟 喂　海 呀 海　花　哦）

3 5　3 2 3 | 5 0　6 5 | 2 2　3 | 1 2　1 3 | 1 2　1 3 |
（嗨哟 嗨棠　花　哦）你（哎）要　银　钱是 来　拿（哦）

1 1　1 | 2 2　3 3 | 2　－ | 6 2　1 6 |
去（哟　喂），（嗨 哟　溜 溜　花）（莲 花 哟 嗬

5　6 | 1 1　2 | 2 6　1 6 | 5 6　5 6 |
落　哦）保 佑（哦）青 苗（哦）长（喔）起（就）

5 6　5 | 3 5　3 2 3 | 5 0　6 5 | 3 5　3 2 3 | 5 0　6 5 ‖
来（哟 喂）。（海哟 海棠　花　罗）嗨哟 海　花　罗。

取材于劳动号子的唱腔：

音例 44：

撬石号子

（《开洞》插戏 雷石匠唱）

1 = ♭B 2/4

2. 3 | 2 1 | 2 2 1 | 1 6 |
领:(哎 喂 扎 嘞 和:喂 也 扎 嘞

2 2 1 | 1 6 6 | 1. 6 | 1 6 5 |
领:喂 哟 喂 扎 嘞 和:喂 扎 嗬 嘞)

2 1 | 2 3 | 2 2 1 | 1 6 5 |
领:石 王 不 动 和:(喂 吔 咳 扎 嗬 嘞)

1 2 1 6 | 2 1 1 6 | 1. 6 | 1 6 5 |
领:捧 捧 才 撬 (啊 和:嗨 咳 扎 嘞

1. 2 | 1 6 5 | 6. 6 | 2 1 |
领:嗨 喂 扎 嘞 和:嗨 也 扎 嘞)

2 1 | 2 3 | 2 2 1 | 1 6 6 |
领:细 娃 不 动 合:(喂 吔 扎 嗬 嘞)

1 2 1 6 | 2 1 1 | 1. 2 | 1 6 5 |
领:磕 钻 才 敲 (啊 和:喂 扎 嗬 嘞

6 0 | 2 1 | 6 0 | 2 1 ‖
领:嗨 扎 嗬 咳 扎 嗬)。

近代，随着社会的发展和各地文化的交流，德江傩仪音乐也在不断的发展和完善中，有的地方不仅开始有丝竹乐伴奏，而且，唱腔逐渐朝着系统化、规范化（非传统戏曲规范）发展，初步形成了具有地方特点的板腔雏形。广泛流行的“九板十三腔”便是当地艺人们公认的傩腔体系。“九板”属打击乐部分，我们将在下一章专门论述，这里仅将德江县文化馆收集的“十三腔”辑录如下，供读者参考和进一步研究。

音例 45：

十　三　腔

一、二黄原腔（一）

1 = A $\frac{2}{4}$

1 1 2 | 6 6 2 | 1· 2 6 2 | 1 6 1 |

1 6 6 | 6· 2 6 1 | 1 3 1 2 | 1 6 6 ‖

(○X X ○ | ○X X ○ | ○ ○ ⊙X X | ○ 0) ‖

音例 46：

二黄原腔（二）

1 = C $\frac{2}{4}$

1 2 6 6 | 1 2 6 3 | 2 – | 2· 1 | 1 6 1 6 5 |

5 0 | 6 1 1 2 | 1 2 1 6 | 5 – ‖

(⊙ ⊙ ○ | X ○ ⊙ ⊙ | ○ X ○) ‖ 5· 6 1 6 |

5 – ‖ ⊙ X ○ | ⊙ X ○ | ⊙ X ⊙ ⊙ | ⊙ X ○ ‖

音例 47：

二、辰河腔（一）

1 = ♯C 2/4

3· 1 | 3 2 | 2 2 3 | 2· 1 6 | 1 1 2 1 1 |

1 2 | 5 – | 6 6 6 6 | 1 1 | 5· 6 |

1 0 | 1 6 1 1 6 | 6 1 | 1 0 | 1 1 6 1 |

6 1 1 6 | 1 0 | 1 1 6 1 | 6 0 3 | 2 – |

3 2 1 6 | 1 – | (⊙ X ○ | ⊙ X ○ | ⊙ X ○○ | ⊙ X ○) ‖

音例 48：

辰河腔（二）

1 = ♯C 2/4

1 1 1 1 1 | 2 2 | 1 6 | 1 6 1 6 1 | 1 2 2 |

6 6 2 2 | 1 1 | 2 1 6 | 1 6 1 | 1 6 5 |

5 0 | 0 0 | 2 2 1 1 | 2 2 | 1 6 |

1 1 2 2 | 5 5 6 | 1 – | 2 1 1 2 | 6 1 6 |

1 － | 3 3 2 2 | 3 2 | 2 3 2 | 1 6 1 |

1 － | 1 － | (⊙ X ○ | ⊙ X ○ | ⊙ X ○○ | ⊙ X ○) ‖

音例 49：

三、三黄腔

1 = D $\frac{2}{4}$

0 3 2 | 1 1 6 | 1 0 5 | 3 5 6 | 0 0 |

6 1 6 5 | 3 3 5 | 6 0 | 1 1 6 1 | 5 1 |

2 3 2 | 1 1 6 1 | 6 0 1 | 1. 2 | 3 2 1 | 0 0 |

3 3 2 3 | 5. 3 | 3 2 1 | 3 0 3 | 2 1 6 |

3 0 2 1 6 | 1 － ‖ (X X ○ | X X ○ | X X ○ X | ⊙ X ○) ‖

音例 50：

四、猛虎腔

1 = $\frac{2}{4}$

2 2 3 2 | 5 3 2 | 3 3 5 3 2 | 1 3 | 2 － | #2 2 ♮2 2 |

2 3 2 | 1 6 5 | 5 0 | 1 1 1 1 | 1 6 1 | 2 3 1 2 |

1 65 | 5 52 | 2 32 | 1 65 | 5 - ‖

(○⊙ X⊙ | ○⊙ X⊙ | ○X ⊙X | ○ 0) :‖

22 32 | 5 32 | 532 32 | 1 3 | 2 - | 16 1 |

6 22 | 23 2 | 1 65 | 5 - | 16 11 | 1 61 |

22 12 | 1 65 | 5 52 | 2 32 | 1 65 | 5 - ‖

(○⊙ X⊙ | ○⊙ X⊙ | ○X ⊙X | ○ 0) :‖

音例51：

五、滴水观音腔

1 = #C 2/4

5 2 3 2 | 321 1 | 1 - | 1 2 6 6 | 6 - |

16 1 | 1 1· 0 | 6 2 6 1 | 1 6 2 0 | 2 3 2 1 |

32 321 | 21 212 | 3 - | 3 321 | 6 - | 6 - :‖

5 3 3 2 | 3 2 1 1 | 1 1 | 1 2 6 6 | 6 - |

16 1 | 1 1· 0 | 3 2 2 1 | 1 2 6 0 | 3 2 2 1 |

3 2 3 2 1 | 1 2 2 3 5 | 3 - | 3 3 2 1 | 6 - | 6 - :||

(○ ⊙ ⊙ | ○ ⊙ ○ | ○ ○ ⊙ X | ○ 0) :||

音例 52：

七、桃花拜柳

1 = D 2/4

2. #1 2 3 | 2. #1 2 3 | 2. #1 2 3 | 2 #1 2 3 | 1 2 1 6 |

6 5 5 | 3 3 3 1 | 2 - | 6 1 1 2 | 1 2 1 6 |

5 - | 2 - | 6 1 1 2 | 1 2 1 6 6 | 5 - |

7 6 0 | 6 1 1 2 | 1 6 2 1 6 | 5 - |

○ ⊙ X ⊙ | ○ ⊙ X ⊙ | ○ ○ ⊙ X | ○ 0 :||

音例 53：

八、悲哀腔

1 = ♭E 2/4

6 2 | 2. 1 | 1. 2 6 6 | 3 2 2 | 2. 0 |

(⊙○ ⊙○ | ⊙○ ⊙⊙ | X ⊙ ○) | 3 1 3 1 | 3 1 6 6 5 |

音例54：

九、四平腔

1 = $^{\flat}$E $\frac{2}{4}$

5̣ – | (⦿ X ○ | ⦿ X ○ | ⦿ X ○○ | ⦿ X ○) ‖

音例 55：

十、滴水腔

1 = D 2/4

3· 2 | 1 6̣ 1 | 3 1 2 | 3 – | (⦿ X ⦿ |

○ X ○) | 3· 3 1 2 | 6̣ – | 3 2 1 2 | 3 – |

○○ ⦿ X | ○ 0) | 1 1 6̣ 1 | 6̣ – | 3 2 1 2 |

3 – | (⦿ X ⦿ X | ○ 0) | 1 1 6̣ 1 | 6̣ – |

1· 2 | 3 2 1 | 1 – | (X X ⦿ X | ○ 0) |

1 1 6̣ 1 | 6̣ 0 | 3 2 1 2 | 3 2 0 | (○○ ⦿ X | ○ 0) |

3 0 3 | 2 1 6̣ | 3 0 2 1 6̣ | 1 – | X ○ ○ X | ○ 0) ‖

音例 56：

十一、三黄散腔

1 = D 2/4

3 5 3 2 | 1 3 | 1 2 3 | 2 1 6̣ 1 | 6̣ 1 |

1 2 3 2 | 1 – | 0 0 | 6̣ 1 6̣ 1 | 6̣ 0 |

3· 1 | 2 3 2 | 1 6 6 1 | 5 5 6 | 1 - |

1 1 6 6 | 1 1 3 | 2 3 2 | 1 1 6 1 | 5 5 6 |

1 - | 1 6 1 1 | 1 0 | 0 6 3 | 2 - |

5 5 3 3 | 3 - | 3 2 6 | 1 - | 1 - |

(○ X ○ | ○ X ○ | ○ X ⊙ X | ○ 0):‖

音例 57：

十二、四平折子腔

1 = D $\frac{2}{4}$

6· 1 | 2 - | 2 - | 3 3 | 3 2 3 |

2 2 3 | 5 - | 6 6 1 | 5 6 | 5 - |

5 - | 6 2· | 2· 3 | 2 2 3 | 6 - |

1 1 2 | 1 6 5 6 | 5 - | 5 - |

6· 1 | 2 - | 2 3 | 3 2 3 | 2 2 3 |

5 - | 6 6 1 | 5 6 5 | 5 - | 1 2 |

2 - | 2 3 | 2 2 3 | 5 - | 1 2 |

1 6 5 | 5 - | 2 2 | 2 3 | 2 ³1 |

5 - | 1 2 | 1 2 5 | 5 - | 1 2 |

6 6 | 1 2 | 6 5 6 | 5 - | 5 - :‖

音例 58：

十三、佛门腔

2/4

X X ○ | X X ○ | X X ○○ | X X ○ |

⊙ X ⊙ | ⊙ X ⊙ | ⊙ ⊙ X X | ⊙ X ⊙ ‖

第三章 铜仁傩坛仪式音乐

第一节 概述[①]

铜仁县位于贵州东北部，东邻湖南凤凰、麻阳、芷江三县；南接贵州的万山、玉屏、岑巩；西抵江口；北接松桃。全县总人口262,000人。主要民族有汉、侗、苗、土家，少数民族人口占总人口的41.63%，其中，土家族占25.11%。全县土地面积为1，515平方公里。铜仁土地肥沃，资源丰富，锦江由西向东横穿县境，河水清澈透明，两岸绿树成荫，风景十分秀丽，素有“黔东明珠”之誉[②]。

铜仁县历史悠久，自夏禹分治九州，历时四千余年，其祖先就在这块古老的土地上繁衍生息，开拓斗争，据清道光《铜仁府志》载，铜仁于“禹贡荆州南境，天文星分野，周属楚，汉为武陵郡，隋为沅陵郡，唐初为辰州郡，垂拱二年分辰州麻阳县及开山洞置锦州卢阳郡，即今铜仁领四县：卢阳、招谕、渭阳、万安。长安四年，以溪州之洛属。天宝元年更万日常丰，唐末设于蛮，宋太平兴国八年，有锦州刺史田汉希与懿州刺史、令沅州田汉琼上言，愿两易其地，诏许之。熙宁间，置锦砦，后并入沅州麻阳县。元置铜仁大小江等处军民长官司隶思州军安抚司，以司治，有铜仁三故名。明洪武初改铜仁长官司隶司州宣慰司，永乐十一年置铜仁府隶贵州布政司……从上述记载看出，铜仁这块古老的土地上，早在公元前两三千年就有人类生息斗争，创造了灿烂的物质文明和精神文明，形成了独特的地域性文化，现存的古建筑、民间音乐、传说故事、民俗风情以及花灯歌舞、阳戏、文琴、傩堂戏等，无不折射出铜仁古代文明的光辉。

就傩文化活动来看，铜仁傩事活动也有悠久的历史，早在明清时期已广泛流行。这从清道光《铜仁府志》中可找到根据：“康熙戊子苗变，烧毁民居，彭民

---

① 李代勋编：《铜仁市傩戏音乐集成》（油印本），1988年10月。

② 刘柯主编：《贵州资源》（内部资料），贵州省人民政府办公厅编，第201页。

举者，其先代为土司，既留铜；子孙繁衍，合族牛郎场，新屯的数百户。经戊子苗变杀戮殆尽。名举之孙九人，唯盛华盛隆被苗人活捉，枷锁苗寨时，盛华十四岁，盛隆九岁。名举女嫁城中邓姓，日夜哀泣，请巫师求神保佑，盛华盛隆在苗寨忽见一赤面大汉以手指枷，枷开提之出，导其归路，苗人觉而追求，有猛虎，太猴，截其去，二子顺赤汉及虎猴行至广昌天始明，虎与猴入林去，视其乃惧牛也。乃入城，闻其姑求至巫祷护，乃知所见赤面大汉，即罗（傩）神爷爷。故彭姓至今还罗（傩）愿。"① 由此可知，铜仁的傩文化活动是有史可稽的。从现在的情况来看，其活动仍有着广泛的基础。据铜仁市艺术馆李代勋介绍：铜仁县五区一镇就有傩坛班社三十多个，其中，以瓦屋深江戏班、谢桥凯楼戏班、茶店垢溪戏班、和平龙渔戏班最具代表性。这些傩坛班社法事功底好，案子（包括法器、面具、服饰、三清图、师坛图等）保存完整，因而演出效果好，受当地欢迎。从表演上看，铜仁傩坛仪式分为"傩"和"愿"两部分，傩事部分主要围绕驱邪、祛灾、治病为中心，共12项仪式，即："铺坛挂案"、"发文"、"行坛洁净"、"会兵架桥"、"开光点将"、"造符"、"看病"、"立傩"、"收兵"、"偿兵"、"酿心"、"送神"。愿事部分主要以"还愿"为宗旨。"还愿"仪式由二十道法事组成，有"铺坛挂案"（神案）、"发文"、"行坛洁净"、"开光"、"会兵架桥"、"呈文"、"迎傩请神下马"、"传花红"、"上表"、"酿心"、"献牲"、"上熟"、"谢灶"、"安龙神"、"谢土"、"跳标"、"判官勾簿"、"开洞"、"出戏"、"送神"。以上过程与思南、德江大体相同，不同的是，铜仁傩仪中还有一种"霄愿"活动。傩信仰者们认为，云霄神会给人们带来佳运，使人升官晋爵，财源茂盛，反之，如果冒犯了霄神，也会带来厄运，致使家道败落。因此，还霄愿之风曾一度兴旺。传统霄愿有"三年两还"之遗俗，其仪式过程与傩愿大同小异。不同的是，崇奉之神有了变化，案上的"三清"变成了曹王（传说中管升官发财的神）。仪式也增加了"开云霄洞"、"合霄"、"出郎君"、"迎官员"、"对都头"、"送霄王"等项，整个过程较还傩愿更热烈。

铜仁的"开洞"仪式同样也要到桃园洞去请二十四戏，所以有"搬戏"之说。正戏之后还有花戏（插戏）表演，从而有一套从祭祀到仪式剧表演的完整过程。就仪式剧而言，铜仁傩堂分为神戏与插戏两类。神戏是在"还愿"主家堂屋里进行，而且须设神案，供奉傩公、傩母，挂三清图，巫师戴面具表演。铜仁插戏同德江插戏如出一辙，都是在室外广场或晒坝临时搭台表演。而且，演员都不戴面具，脸部酌涂淡彩，个别花脸人物也开脸化妆，有一定的戏曲因素。从表演的角度上看，铜仁傩坛神戏与插戏都曾受到巴文化与楚文化的渗透和影响，这显然是历史上的铜仁和古巴子国、古荆楚国长期交往的结果。正因为如此，铜仁傩

① 李代勋编：《铜仁市傩戏音乐集成》（油印本），1988年10月。

戏至今保留着巴文化中神头鬼面“川杂剧”风格和巫楚文化那载歌载舞的特点。

在仪式音乐方面，铜仁傩坛艺人习惯将其划分为法事歌曲、神戏曲调和插戏唱腔三种，法事歌曲具有浓厚的民间色彩，其曲调优美，节奏自由，结构多为上下句对称形式。表演时常为一人领唱，众人帮腔。代表曲目有《傩歌》、《请神歌》、《送神歌》、《老师调》等。神戏曲调又分说唱性曲调与戏曲性曲调两种。说唱性曲调结构简短，情调古朴，而且音域较窄，音乐与语言十分贴近，有较多的吟诵成分。戏曲性曲调有所发展，结构上已突破了上下句的简单形式，音乐形象初步形成，有的地方还有简单的声腔系统。插戏唱腔变化较大，突出的有两种类型：一是在外来戏曲影响下形成的唱腔，如湖南辰河高腔、阳戏、文琴以及四川的“川杂剧”。其中，影响最大的是湖南辰河高腔与阳戏，傩坛艺人们称这一类唱腔为“湖南腔”。另一类是在本地山歌、号子、花灯的基础上发展演变而成的。当地群众比较熟悉，称之为“铜仁腔”。这两种风格迥异的唱腔并非截然分开，有时也互相影响、融合，逐渐形成一些具有铜仁县地方特点的区域性文化。这种具有区域性特征的傩堂插戏音乐发展较快，有单句体结构，也有双句体结构，旋律变化也较多，不少唱腔均采用了加花、合尾、移调、交替的手法。调式也很有特点，除常见的羽、徵调式外，还有为数较多的角调式。另外，在五声调式基础上增加清角和变宫的六声或七声的调式也是不乏其例的。值得重视的是，角调式在贵州省内其他民歌中非常少见，铜仁傩仪音乐中较多地出现角调式曲调，显然也是同湖南辰河高腔阳戏影响有关的，这种特殊的跨地域的文化现象，为傩仪音乐的跨地域性研究提供了极为重要的资料。

铜仁傩仪音乐的伴奏以打击乐为主，常见的打击乐器是一锣、一鼓、二钹。主要曲牌有【大出场】、【小出场】、【大鸡头】、【小鸡头】等二十余个。有的傩坛中也有“九板十三腔”之说，说明贵州土家族地区的傩坛打击乐是互相影响、互相融合的。

第二节　法事歌曲[①]

法事歌曲是铜仁傩坛仪式中举行法事时所唱的歌曲。此类歌曲旋律较平，少有起伏，口语化强，基本上属巫歌体式，因而，随意性较大，常常是说说唱唱，缺乏一定的规范。

---

① 本章谱例摘引自李代勋编：《铜仁市傩戏音乐集成》（油印本），雷祖德、刘元江等唱，李代勋记谱，1988 年 10 月。

音例59：

架　桥

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

呜角一声当三声（嘞），师郎拜起

请何神。拜起(哪)五方并五斗，步兵累累

下坛(哪)场。下步坛场无别事，（啊）行坛接见

一时辰。东家接你去还愿，西家接你

去请（哪）神。东方都五斗去到

此，来到我都坛中五花云

来到云中无别事，安坛你(都)行戒一时

来到云中无别事，安坛你(都)行戒一时

5 0 | 5 5 3 5 | 5 5 3 | 3 2 1 | 3 6 1 6 |
辰，鸣角一声当三声(哪 啊)师郎拜起

1 5 6 6 5 | 5 0 | X X X X | X X X | 1 1 2 6 |
请何神，拜起五方请五斗，步兵累累

1 5 6 | 5 0 | X X X X | X X 0 | 1 5 |
下坛(哪)场。东家（我都）接我去还

1 5 0 | X X X X | X X 0 | 1 5 6 | 5 0 |
愿(哪)西家（我都）接我去还神。

X X X X | X X X | 5 1 6 1 | 5 1 0 | 2 1 5 |
东西南北一起请，来到我(都)云中五花

5 0 | 5 5 5 5 | 2 5 0 | 5 2 3 3 | 2 2 1 1 1 |
云。弟子（我都）别样无迎（喽）接

3 1 2 1 | 5 1 0 | 5 6 6 | 5 0 | X X X X |
我用（我都）角号呜一声，角号今日

X X X | X X X X | X X 0 | 1 1 6 5 | 5 0 ‖
来吹起吹起（我都）步兵听号声。

从旋律音调上看，这类歌曲大多取材于铜仁民歌。礼俗歌曲（哭嫁、跳丧、佛曲、花灯、山歌），均是法事歌曲的音调基础。由于这些民歌朗朗上口，易唱易记，容易引起群众的共鸣，所以，法事歌较为流行，如《请神》、《送神》、《老师调》、《傩歌》等都很有代表性。

法事歌曲的唱词是直接为傩坛仪式服务，本属巫词的范围，但由于长期植根于民间沃土，所以，具有较多的民间口头文学特点，毫无文人雅士雕章琢句之感，看起来语多重叠，调多反复，有一定韵脚而又不强求，本色而重效果，除注意感情表达外，还能巧妙运用多种修辞手法，借以增强歌词的感染力。如在《送

神》一段唱词中，比喻、联想都用得十分贴切。

> 看到你开花看到你谢，
> 看到你结果果团圆。
> 高坡不是栽茄地，
> 平地不是养鱼池。
> 高坡栽茄怕天旱，
> 平地养鱼怕水干。

在这段唱词中，人们根本看不到冲傩还愿的迷信困素，也感觉不到远古巫词的虚幻与迷蒙，使人感到它完全是一首地道的民歌。

第三节　神戏曲调

铜仁傩仪音乐中的神戏曲调比较古朴、原始，是铜仁傩腔体系中最有代表性的部分。神戏曲调属以上下句为基础的原始祭歌体，这种曲调比较灵活，腔幅有大有小，有的上句三小节，下句五小节，有的上句五小节，下句三小节，各自表达不同的音乐情绪，如《开山》的唱段，就属“前三后五”类型，结构图示如：

上句　　　　　　　　下句
××××｜×××｜××｜××××｜×××｜××｜××××｜×—‖

图 20　铜仁神戏唱腔结构图示

音例 60：

开　山

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

中速

1̇ 1̇	1̇ 3̇	3̇	2̇ 1̇	6	5	1̇ 1̇	1̇ 1̇
开 山	神 来	开	山（喽）	神	（哟），	说 我	无 名
家 住	麻 阳	者	柱	村	（哟），	北 门	城 外
爹 爹	名 叫	张	百	万	（哟），	母 亲	堆 金
一 母	访 生	三	弟	兄	（哟），	弟 兄	有 名
大 哥	堂	为	上	将	（哟），	二 哥	封 度
只 有	我 的	年	纪	小	（哟），	岳	面 前

3 2 1 | 1 6 | 1 1 2 1 | 6 – ‖

我　　有　　　　　名（喽）。
姓　　张　　　　　人（喽）。
积　　玉　　　　　人（喽）。
又　　有　　　　　姓（喽）。
管　　鬼　　　　　神（喽）。
为　　将　　　　　军（喽）。

从音乐风格上看，铜仁傩堂神戏曲调有两种类型。一是“湖南腔”类。所谓湖南腔，是指受湖南地方音乐影响而形成的唱腔。追溯历史，铜仁曾在相当长一段历史时期隶属荆楚，加之从明末清初始，湖南辰河高腔就在铜仁地区流行，迄至今日，与湖南交界川铜、漾头等地的傩堂神戏唱腔，大多具有辰河高腔的风格，有的曲牌名称与锣鼓点同辰河戏基本相同，所以当地人称它为“湖南腔”是有一定道理的。下面这段名叫《琴童与八郎》的唱腔，就明显带有湖南地方戏曲音乐的痕迹。

音例61：



二是铜仁腔。所谓铜仁腔，是指在铜仁本地民歌或礼俗音乐的基础上演变发展的唱腔，这些唱腔同某些法事歌曲一样，也源于花灯、山歌，或当地民族民间的婚、丧俗曲。只不过比法事歌曲有所发展。如神戏《搬师娘》中徐海与师娘的一段唱腔，就是根据铜仁花灯《调兵》的曲调改编填词的。为了便于分析比较神

戏音乐这种同根异枝现象，特将神戏曲调徐海、师娘对唱与铜仁花灯《调兵》两首曲调组列如下：

音例 62：

铜仁花灯与铜仁傩坛神戏唱腔比较联谱

铜仁花灯 曲调《调兵》

铜仁神戏《徐海、师娘对唱》

2/4

奴在 （呀） 绣房

乌 木 （啊） 烟（那） 杆

（啊） 绣（呀） 花 （哎 衣哚 呀），

（那） 三（呀） 尺 （呀） 衣啰 呀），

耳 听 文 书 来 调 兵（呀） 哥

八 宝 （的） 荷 包（嘛） 吊 在 中 间（哪）， 哥（呀）

不 知 调 哪 里

（我）越看 越 新 鲜 （呀）

调 我不知调哪里。

（啊） 越看越新鲜（哪）。

除以上两种风格的神戏曲调外，铜仁傩仪音乐中还有为数不少的由法事巫歌衍化而成的唱腔，这些唱腔有一定的板腔因素，它们虽然较简单、粗陋，但却具有一定的音乐形象，有较强的表现力。如《搬师娘》中的【开山调】（净）、【算匠腔】（丑）、【仙锋调】（小旦）、【师娘调】（正旦）等，行当特征较为典型。

音例63：

算 匠 腔

1＝♭B 2/4 3/4

我一算（都）天上（哎）有月（哎）亮，二算（都）海头有（啊）龙王。
城皇（都）庙内（哎）有小（哎）鬼，关帝（都）庙内有（啊）周仓。
三个（都）婆娘（哎）六个（哎）奶，六只（都）草鞋有（啊）三双。
来到（都）傩堂（哎）作清（哎）清，退后（都）三步说（啊）原因。

第四节　插戏唱腔

铜仁傩坛插戏是在神戏表演中间的间歇或表演结束后插演的小戏。从表演形式上看，它无须设神案、挂神图，也不戴面具上场，同现代地方小戏颇有类似之处；从内容上看，插戏题材是以民间传说或神话故事为主，如《红灯记》、《罗卜图》、

《张二嫂算命》、《南山采笋》、《白旺送粮》、《烤酒状元》、《补红》等。从其他剧种移植的剧目也比较多，如《辕门斩子》、《四郎探母》、《夜打登州》、《断机教子》、《打狗劝夫》、《猿猴戏布》等。显然，铜仁插戏也开始脱离傩坛独立活动，其傩坛宗教特征已大为削弱，甚至完全丧失，它之所以还被称为傩坛插戏，是因为它仍然是在傩坛活动的时空范围表演，加之其唱腔和伴奏也在一定程度上保留着傩坛音乐的某些因素，只不过较之傩坛神戏音乐在行当角色上更加明确，声腔特点更加典型，甚至还有约定俗成的“九板十三腔”系统。可惜在这次采录过程中，著者未能找到铜仁“九板十三腔”的音像或谱例。只听到介绍它们的曲牌名称。九板有：【三锤锣】、【双凤朝阳】、【凤点头】、【单夹双】、【朝金殿】、【扑灯蛾】、【双拍翅】、【豹子头】、【三击鼓】；十三腔有：【二簧腔】、【喜乐腔】、【滴水腔】、【猛虎腔】、【辰河腔】、【三黄腔】、【悲哀腔】、【慢三眼】、【四平调】① 等。尽管这是一些传言，而且残缺不全，但它至少说明铜仁插戏是在朝着声腔体系迈进。在表演动作方面，铜仁插戏也吸取了民间舞蹈和传统戏曲中的营养，并形成了具有独自的风格表演动作，如“西狗单望月”、“西狗双望月”、“内荷花”、“外荷花”、“四方步”、“踩九州”等。因此，可以说铜仁插戏已在戏曲化道路上迈进了一大步。

铜仁插戏唱腔包括：【小生平腔】、【小生哭腔】、【生角腔】、【生角苦音】、【老生腔】、【小旦腔】、【正旦腔】、【正旦青衣】、【正旦哭腔】、【摇旦腔】、【摇旦哭腔】、【花脸腔】等。这些唱腔具有如下特点：

一、有一定的创腔手法，如运用加花、增板、变头合尾等。因而，其唱腔结构、节奏与旋律变化较大，开始形成了各有个性又互有联系的声腔系统。代表性曲目有【生角腔】、【老生腔】、【摇旦欢腔】等。

音例 64：

老 生 腔

1＝G $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

中速

1 6 1 | 1 6 5 3 | 3 5 2 | 1 6· | 5· 5 5 1 |
油 麻（呀） 开 花 口 朝 天， 情 哥 打

6· 5 | 3 2 5 | 2 2 3 | 1 6· | 1 6 1 1· 6 |
扮 象 灵 官， 不 是

---

① 李代勋编：《铜仁市傩戏音乐集成》（油印本），刘元江唱，代勋、翔翎收集，1988 年 10 月。

6 1̇6 5 3 | 5 23 2̃ | 1 6̣· | 3 3 ²3 3 |
为妹 夸奖 你, 盖 过

3/4 3 6 5̃ - | 2/4 3 2 2 | 5 2 2 | 3/4 1 6̣ 6̣ 0 ‖
前 朝 薛 丁 山(哪)。

这是一首由四个乐句构成的乐段，E 羽调式，每个乐句均落羽音，通过变头合尾手法发展全曲，显得较为生动有趣。各句落音趋向为：

A. 3 5 2 | 1 6̣· ‖

B. 2 2 3 | 1 6̣· ‖

C. 5 23 2 | 1 6̣· ‖

D. 5 2 3 | 1 6̣· ‖

二、板式变化不大，以正板、散板较多，其中，正板多为生腔，散板多为旦腔，但唱腔旋律音调都较高亢、自由，有浓厚的地方色彩，尤以散板富有特点。

音例 65：

正 旦 哭 腔

1 = ♭B 2/4

散板 自由地

1̇ 2̇· ²6̇ 5̃ …… 6̇5̇5̇6̇3̇2̇3̇2̇ ³2̇ 5̇3̇2̇ 2̇…… 6̇6̇·
一(呀) 进 (哪) 绿 林(哪)叹一 声(哪),

1̇6 2̇2̇ 6̇ 5 6̇5̇3̇2̇ ³²¹6 0 6 1̇ 2̃ …… 6̇5̇ ⁵⁶3̇2̇ ⁵2̃
埋怨 苍 天 少 眼 睛(哪),

坛子(呀 啊) 栽(呀) 花 远求(呀) 我(啊)

活人(哪) 抬 在 死(啊) 人 坑 (哪)。

三、调式单一，多为羽调式，或羽商交替调式。与铜仁其他民歌一样，羽调式最多，这也许同民族心理素质、审美习惯有关。这种单一的羽调色彩常给人以抑郁之感。过去，傩堂仪式剧中悲剧甚多，如《安安送米》中的《陈氏磨媳》，《孟姜女》中的《送寒衣》，《龙王女》中的《雪山放羊》等，在演出中常常是声泪俱下，令人感伤不已。这对后世流行的音乐也许是有一定影响的。如铜仁插戏唱腔【小生哭腔】、【正旦调】等都是典型的羽调式唱腔。

音例 66：

小 生 哭 腔

1 = ♭B

自由地

父子 (啊) 三人 到 荒 郊， 鹅毛 大 雪

空 中 飘， 江边这 杨 柳 似 银 条。

四、在大量的羽调式唱腔之外，尚有一定数量的角调式唱腔，如【生角苦音】、【小旦调】、【正旦调】、【摇旦欢腔】等。角调式民歌不仅在铜仁境内少见，即使在整个贵州土家族地区，乃至其他民族地区也很少见。这自然使我们联想到湖南辰河戏、阳戏等方面的影响因素。因为角调式正是湖南民间音乐的重要特征之一，它再次证明了湖南戏曲音乐对贵州土家族地区傩仪音乐的影响之深。请看下面的谱例。

音例 67：

老 生 调

1 = B

自由地

徐明累 老了 王相（来） 官，大 骂（哎）蠢才（呀） 听（哪）

夫 （哎） 言， 为夫 （哎） 所生（哎） 三个（哎） 女，

所生 （哎） 三女（哎）并 不 （哎） 难。

有的角调式唱腔常与其他调式融合，通过互相渗透或调式交替进一步刻画人物的内心感情。这一点，已引起一些学者的注意，如李代勋就曾作过比较细致的研究。这里，仅以【生角苦音】为例作一点简单剖析。

音例 68：

生 角 苦 音

1 = ♭B

自由地

见书（啊）信（哪） 吓 杀于（啊）我（啊）， 一 场（啊） 大

祸 （啊） 由 天 落（啊）。

这是一个仅有上、下句结构的单乐句唱段。散板结构，上句为 G 羽调式（1 = ♭B），其落音在它的上方五度音级，下句的结尾部分则交替到 D 羽调式，最后在主音上作结。

从旋法上看，上句呈上行趋向，由低音［6］徒然上升到［5］，七度大跳，表现出一种焦躁不安的情绪。下句则由高到低，呈下行趋势，即由［3］下降至［3］，结束在交替后的主音［6］上，试图表达一种悲观、绝望情绪，预示着不测灾祸的降临。

第四章　傩仪音乐中的传统乐器

远古时期，人类祖先曾有过对声音崇拜的历史。先民们认为，凡能发声的物体都是一种灵物，不仅能通达神明，而且能招风遣雨，驱邪唤善。因此，千方百计制造一些特殊音响，用以驱邪逐魔或影响宇宙万物①。这种以声音为手段为人类生存服务的做法，实际上是原始时期人们利用巫术达到超自然力的行为，音乐最早的功能正是从这里开始的，正如雅克·夏耶在《音乐四万年》中所说："在原始人看来，音乐是人所能获得的唯一的神赐本领，使他们能通过音乐去规定礼仪的方式把自己和神联系在一起，并通过音乐去控制各种神灵。"贵州土家族傩坛仪式音乐是一种脱胎于原始宗教的神韵之声，它同古代巫觋活动有着千丝万缕的联系。至今，傩仪音乐中的牛角、师刀、竹卦、锣鼓在巫师们看来无不是一些具有神灵意味的法器和灵物。它们在傩坛仪式中既是法器，也是乐器，对渲染神秘气氛起到了双重的作用。

第一节　法器类乐器

法器是指宗教祭祀中，专门为祀神而设置的某些器具或巫师通神使用的工具。如朝牌、师牌、玉印、令旗、令箭、神鞭、神棍（祖师棍）等。在众多的法器中，有一些能发出声音的响器，常被用在仪式音乐中，成为烘托神秘气氛、强化节奏的手段之一，这便是宗教音乐中最早的乐器雏形，我们姑且称之为法器类乐器。贵州土家族傩仪音乐中，至今有不少法器类乐器，如牛角、师刀、竹卦、令牌、神锣、神鼓等。这些法器既是巫师沟通人与祖先及神灵的媒介，又是驱邪逐疫的武器，同时也是傩坛仪式演出中的主要乐器。

---

① ［德］萨克斯：《比较音乐学——异国文化的音乐》，载《民族音乐学译文集》，董维松、沈洽译，中国文联出版公司1985年版。

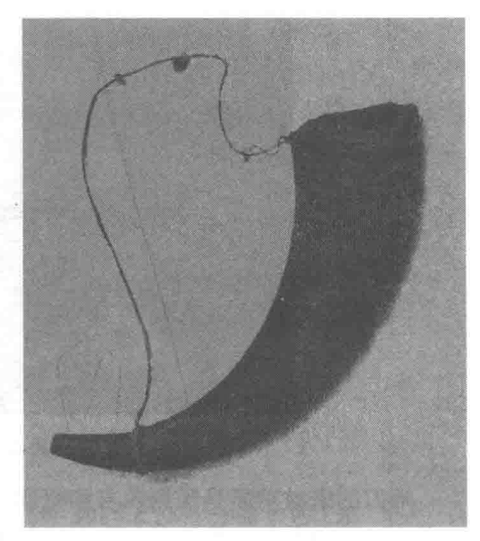


图21　牛角

一、牛角　牛角是傩坛巫师的主要法器，也是傩仪表演中的重要乐器之一。是一种古老而原始的吹管乐器，属气鸣乐器类型。傩坛牛角大多是用水牛角为材料制成（也有少数用羊角制作的），一般长约45—50厘米，吹嘴口径为1.2厘米，喇叭口径为13厘米，呈弯曲锥角形状（见图21），一般用孢木作吹嘴，发声以空气为激振动力，由于无孔，只能吹出两个音高，吹奏时发出一种闪烁不定的声音，尚未构成旋律，通常在一个小三度内进行，而且，由高及低（c^2—a^1），由慢到快，节奏闪烁，有如丝弦乐器上发出的颤音。这种由高及低，不断向下滑动的音型与闪烁不定的情绪，给人以悲壮朦胧之感，为傩坛仪式表演增添了一层神秘色彩。

牛角在傩坛仪式中的主要功能是招神遣灵，巫师们深信，只要牛角声响，天界之神便会下界作法，所以祭词中唱道：“一支牛角尖又尖，声声传上玉皇门，玉皇闻听牛角奏，火速领兵赴傩坛。”由此可见牛角之神通。从音乐的角度看，牛角声毕竟是一种音响声，虽然它没有旋律，却有一定的音响和节奏，因而它仍具有一定的形态特征。据傩坛巫师透露，以前吹牛角祖师有秘传号谱，可惜已失传，至今留下的仅有【单龙飘带】、【双龙飘带】、【和会调】等简单的节奏，这些号谱只有巫师才能领悟。就音乐形态而言，它尚处在准音乐的阶段，由于未构成旋律，我们只能将其节奏记录下来。以【单龙飘带】为例，其基本节奏型为：

X X· X X· X X X － X X X X X X － ……

巫师将它译为：“玉皇——玉皇——玉皇会——皇会皇会皇皇会……”，意思是拜请东南西北中五方五斗之神到傩坛安位。除此之外，凡请神、迎请、送神等都有相应的号谱，这些解释虽然有些牵强附会，但作为一种原始乐器，一种音乐通神的乐器，它为我们提供了有价值的研究线索。

二、师刀　又叫八卦刀，是傩坛巫师作祭时手中舞动的一种铁制法器，属摇奏体鸣乐器之列。师刀由圆形刀环、小铁圈、手柄三者组成。圆形刀环长宽均为六寸，寓意六丁六甲；铁环上套着八个小铁圈，象征着八卦（有的为九个小铁圈则代表九宫），八卦刀即由此得名。师刀的手柄呈细长形，像一支刀尖朝下的箭杆，柄上绘着紫微纬，代表二十八星宿。



图22 师刀

师刀的宗教功能是预测凶吉和驱邪逐疫，因而在傩坛仪式表演中巫师总是手不离刀。然而在祭祀歌舞中，由于巫师不停地舞动，小铁圈与铁环相碰击，发出阵阵“沙沙”声，产生一种特殊气氛，尤其在驱鬼逐疫法事中，当师刀与牛角配伴奏歌唱时，其巫术味更加浓烈。在酬神、娱神歌舞中，它则同现代乐队中的沙球具有近似的音响效果。下例《梅山歌》便是以师刀为主伴奏的代表曲目。

音例69：

梅　山　歌

1＝C $\frac{2}{4}$

（师刀声）

(X XX | X X | X XX | X X | X XX | X X | X XX) |

(沙 沙沙 | 沙 沙 | 沙 沙沙 | 沙 沙 | 沙 沙沙 | 沙 沙 | 沙 沙沙) |

2̇ 3̇ | 2̇ 5̇3̇ | 3̇ 5̇ | 3̇ 0 | 5̇ 5̇ | 3̇ 5̇ | 2̇ 1̇ |

沙 沙沙 | 沙 沙 | 沙 沙沙 | 沙 沙 | 沙 沙沙 | 沙 沙 | 沙 沙沙 |

锣 鼓 一 声 喊 三 声， 三 声 锣 鼓 请

2̇ 1̇6 | 5 6 | 5 – | 5̇ 3̇ | 2̇ 5̇ | 3̇ 3̇ | 2̇ 1̇· |

沙 沙沙 | (沙 沙沙 | 沙 沙 | 沙 沙沙 | 沙 沙 | 沙 沙沙 | 沙 沙 |

何 神（呃 哎） 二 过 梅 山 请（呀） 神

| 1 6 | 5 1 | 1 6 | 5 - | 2 2 | 3 3 |
| 沙 沙沙 | 沙 沙沙 | 沙 沙沙 | 沙 沙 | 沙 沙沙 | 沙 沙 |

三 过 梅 山 大 (也) 王，你 在 东 山

| 1 - | 5 5 | 6 1 6 | 1 - | 2 3 3 | 2 3 |
| 沙 沙沙 | 沙 沙沙 | 沙 沙 | 沙 沙沙 | 沙 沙 | 沙 沙沙 |

住，小 米 酱 和 虾，哪 个(就) 发 了

| 1 - | 6 1 1 | 6 6 | 5 - | 2 2 2 | 3 3 | 1 - ‖
| 沙 沙 | 沙 沙沙 | 沙 沙 | 沙 沙沙 | 沙 沙 | 沙 沙沙 | 沙 沙 ‖

家，抬 着(嘛) 去 敬 它，抬 着(就) 去 敬 它。

（张毓福唱，高应智记录）

师刀是一种非常原始的乐器，从造型上看它的环形铁圈加上手柄，恰似一张拉开的弓箭。这使我自然会联想到旧石器时期欧洲特洛亚·费莱尔洞穴中披着兽皮，手持乐弓的巫师奏乐形象①，以及中外原始文化中发现的种种弓形乐器，使我们完全有理由推测师刀这种乐器很可能是从原始时期狩猎用的弓变形演化而来的。

三、竹卦　竹卦本是巫师用来判断吉凶、预测祸福的占卜工具，是用粗壮的竹笋对半剖开后加工制作而成，其形状上尖下圆，呈牛角状。如前所述，傩坛巫师使用的竹卦共三副（六片），占卜时，按一般阳、阴、胜的判卦规律，每副可打出九卦，三副则有二十七卦，加上一个

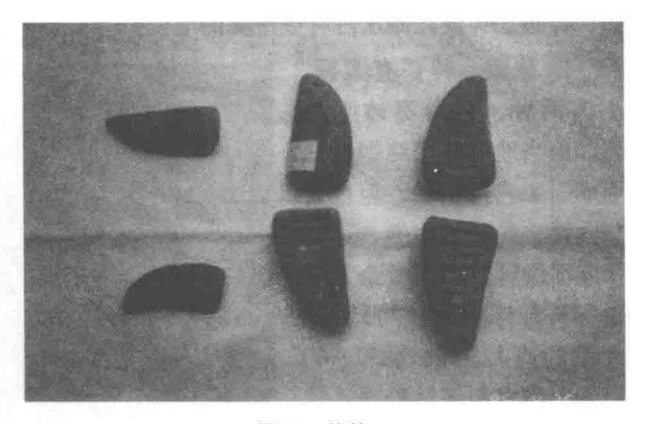


图23　竹卦

① ［英］雅克·夏耶：《音乐四万年》，伦敦，1964年版。

“立马卦”（特殊卦象），共有二十八卦。巫师凭着这二十八卦中的每卦，都可根据历代传承的卦辞预测凶吉。在傩坛仪式中，巫师总是通过卜卦来确定傩坛愿事的成败与否，所以，竹卦在傩坛活动中占有非常重要的位置。但是，在一些仪式表演中，巫师们却常常把它当成一种伴奏的乐器。表演时，双手各持一副竹卦，让其一张一合地自然碰击，发出响亮的节奏声。当几副竹卦同时表演时，可产生一种特殊效果，傩坛音乐表演中，不少歌曲都是在竹卦声中进行的，下列是“迎神下马”仪式中巫师用竹卦伴奏的情况：

唱：	扣卦
姑娘好比常青树	（kuà kuà）
弟子好比紫金藤	（kuà kuà）
一来不是藤缠树	（kuà kuà）
二来不是树缠藤	（kuà kuà）
今晚师徒八字来会合	（kuà kuà）
诚心敬奉我主万万春	（kuà kuà）

在某些傩仪表演中，巫师们将竹卦与师刀、锣鼓等配合，组成一支特殊乐队，几种乐器同时敲击，既热烈，又神秘，真是别具一格。从这个意义上看，竹卦是否可视为一种古老的碰击体鸣乐器呢？

四、神锣、神鼓　傩坛锣鼓乐队包括锣、鼓、钹、钗、铃、板等乐器。其中，主要的乐器是锣与鼓。傩坛巫师们称之为神锣、神鼓。因为它们不仅是一种打击乐器，而且是沟通人神的法器，具有招神遣将、镇魔压邪等超自然力的本领。因而，神锣、神鼓在傩坛占有极重要的地位。

1. 神锣　神锣有大锣、小锣两种，属击奏体鸣乐器。由当地工匠用纯铜铸造而成。工艺虽粗糙，但声音却独特，尤其是大锣，声音浑厚而泼辣，敲击时余音较长，具有傩乐的独特效果。大锣的直径一般为50—60厘米，用木制锣槌敲击，槌头常用布条裹缠成球状，也为傩坛艺人们自己制作。

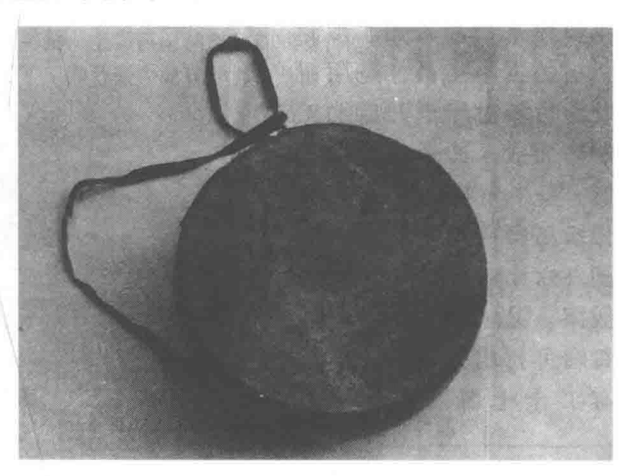


图24　神锣

神锣在傩坛中享有特殊

地位，所以《搭桥》仪式中还专门设置了名叫《报锣》的法事，报锣又叫发锣，由两个巫师表演。其时，巫师边跳巫舞，边轮番念唱，这种念唱是在锣鼓伴奏声中进行的，显得别有一番情趣，巫师边唱边敲，连续三次，谓之“报门”，其念唱为：

神锣口朝东，东方兵马入傩中。
神锣口朝南，南方兵马尽归坛。
神锣口朝西，西方兵马尽皈依。
神锣口朝北，北方兵马尽提获。
神锣口朝中，中方兵马入坛中。

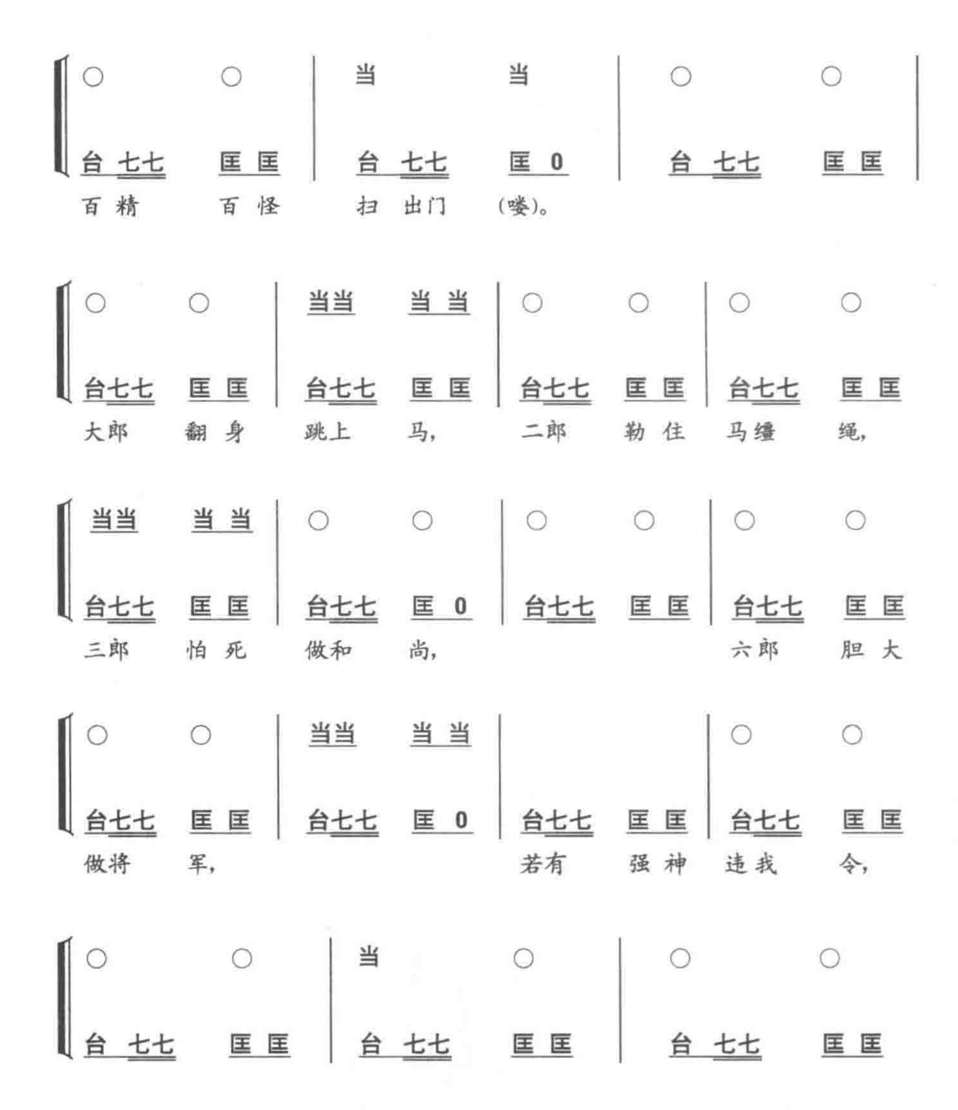
接着唱神锣的根生，唱完后巫师高声问道：
“此锣经打不经打？”众答：“经打”！于是，
齐声高唱：

一打天开　二打地裂
三打人长寿　四打鬼消灾
五打五员官将　六打马赴坛场

这里，把神锣的功能作了无限夸张，锣在傩坛已不仅仅是一件乐器，而是一种神奇的灵物。然而，作为一种打击乐器，它在傩乐中同样具有重要作用，如在报锣法事中巫师的另一唱段便是以神锣主奏乐器作伴奏的。

音例 70：





纵观贵州土家族各地的傩坛乐队，我们发现不管有多少件乐器，锣总是处于核心地位，因而，一些曲牌也常以敲击锣的次数命名，如【一锤锣】、【三锤锣】、【九锤锣】等。事实上，从傩坛打击乐的音响效果中，人们明显地感觉到，锣的声音确实是突出的，以致土家族群众常把傩戏称作锣戏，把冲傩视为冲锣。神锣在傩乐中的重要作用，由此可见一斑。

2. 神鼓　傩坛神鼓是一种用牛皮作鼓膜的双面鼓，鼓面直径约 50—70 厘米，高约 30—40 厘米，鼓身为木质、桶形。常用一对木槌敲击，发声响亮而深沉，属击奏膜鸣乐器类型。关于神鼓的来历，德江县民间有一个传说：相传上古轩辕黄

帝与蚩尤大战于涿鹿，西天王母得知后，便命九天玄女下界助战，九天玄女来到凡间，便派兵到达七千多里的东海滨捕捉一种形状如牛，却头上无角，而且只有一只脚的怪兽——夔牛。据说，用夔牛皮蒙作鼓，“雷神骨”作鼓槌敲击的声音响彻天地，击其一面，可声传六百里，若击双面，则声传三千里之外。其声近轻远重，远闻则耳聋，久听则震破人胆。九天玄女以夔牛皮鼓作为号令指挥作战，结果大壮军威，一举战败了蚩尤。后来，此鼓传至傩坛中，傩坛神威大振，鼓声一响，三山五岳，各方之神都会听令。将帅归位，兵马回营，妖邪鬼怪闻声丧胆，远而避之。这段故事虽为神话传说，却证明了傩坛神鼓在傩坛的巨大威力。后来在傩坛仪式祭词中唱道：



图 25　神鼓

> 不提神鼓不知因，提起神鼓有根生。
> 原是月里梭罗木，犀牛皮革蒙两边。
> 六月炎天明阳起，五里山上进坛场。

其基本鼓点（X X X　X X | X X　X X | X X X　X X | X X　X X ‖）贯穿在打击乐的始终。傩坛艺人称之为“千兵归坛、万马归殿”，表现千军万马奋勇杀敌的英雄气概。

总之，神锣、神鼓在傩坛打击乐器中总是处于核心地位的，至今，土家族地区的傩坛艺人还流传着这样一句话：“锣跟锣，鼓跟鼓，锣鼓不分家。”意思是说锣和鼓是紧连在一起的，这从后面将介绍的“九板十三腔”中还可找到更多的例证。

第二节　丝弦类乐器

随着傩坛仪式剧中外戏的独立和发展，其音乐开始从充满巫术味的傩腔体系中脱颖出来，逐渐朝着传统戏曲声腔方面发展，因而，唱腔和伴奏都发生了质的

变化。最大的变化是其伴奏有了文场、武场之分。所谓文场，实际上是一件简陋的丝弦乐器——土胡（德江县又叫筒筒）。然而，它的出现却使傩坛外戏增添了活力，它标志着傩坛仪式剧已开始从宗教祭祀型过渡为传统戏曲型（当然，还包括别的一些因素），这种表演艺术上的过渡形态是研究中国戏曲音乐发展史的重要史料。

外戏丝弦乐土胡，是当地民间艺人们自制的一种小二胡。土胡的琴杆比一般二胡短，琴筒比一般京胡粗，其琴杆为梨木，琴筒为斑竹，筒膜为蛇皮，演奏时滑音较多，声音泼辣而尖锐，即使在强烈的锣鼓声中，其声音也清晰可辨。傩坛丝弦乐以土胡为主奏乐器，配以唢呐、月琴、锣鼓等，是一个小型而精悍的乐队，丝弦乐除跟腔伴奏外，还担任演奏较多的过场音乐，随着近代丝弦乐队的发展，过场音乐也逐渐增多，并慢慢固定下来，如【大开门】、【小开门】、【金钱落地】、【山坡羊哀子】、【放板】、【苦板】等。这些曲牌专供剧中人物出台、过场以及烘托剧情气氛。外戏丝弦乐曲牌，有的常同花灯、高台戏曲牌融合或共用。目前收集到的有以下几种。①

音例 71：

出 台 调

1 = ♭B 2/4 3/4

6 6 3 | 5 6 3 5 5 | 3 6 5 6 5 3 | 2 2 |

2 3 5 1 6 | 1 6 1 3 2 2 | 6 2 6 2 | 1 2 1 6 5 5 ‖

音例 72：

大 开 门

1 = ♭B 2/4

‖: 6 3 3 2 | 1 1 6 | 2 3 5 6 6 | 1 1 6 1 2 |

3 3 6 6 6 5 | 3 3 5 1 2 | 3 3 5 3 2 | 3· 2 3 :‖

① 邓光华：《贵州思南傩坛戏概观》，贵州省艺术研究室、思南县文化局编，1986 年。

音例 73：

小　开　门

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

‖: 3 6 3 3 2 | 1 1 6 6 | 2 3 5 6 2 6 | 1 1 6 1 2 |

3 3 6 6 6 5 | 3 3 5 1 2 | 3 － :‖ 3 3 3 5 |

3 6 5 3 5 | 6 6 6 | 6 7 5 7 | 6 6 5 6 | 7 6 5 6 | 6 7 7 7 |

6 7 6 5 3 6 | 5 5 6 | 5 6 5 5 | 3 3 5 6 7 | 6 6 5 3 5 3 2 |

5 6 1 | 1 6 1 2 3 3 6 | 6 6 5 3 3 5 | 1 2 3 － ‖

音例 74：

金　钱　落　地

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

5 5 3 6 | 5 6 5 7 | 6 6 7 6 5 | 3 3 6 5 3 5 |

6 6 7 6 5 | 3 3 6 5 3 5 | 2 2 [3]6 | 5 6 3 5 3 2 |

1 3 2 | 2 3 6 5 6 | 3 5 3 2 1 6 | 2 2 2 | 5 2 3· [2]3 |

5 2 3 3 5 | 2 [1]2 7 7 | 6 7 3 6 5· 6 | 3 6 5 － ‖

音例75：

放 板

2/4

2 2 3 | 2 1 6 | 2 3 | 2 6 1 | 2· 3 | 5 - |

(匡 七 | 匡 七 | 匡匡 匡匡 | 匡 七 |

5· 3 | 3 5 | 5 3 | 2 6 1 |

匡匡 匡匡 | 匡 七 | 匡七 匡七 | 匡七 匡七 |

2 - | 3·5 3 5 | i 5 6 | 5 6 5 - ‖

匡匡 台台 | 匡 匡 | 台 匡 台 | 匡 匡 匡)

音例76：

苦 板

1 = ♭B 2/4

3 5 3 5 | 3 2 1 | 2 2 3 2 | 1 - | 2 3 2 |

2 1 6 6 | 2 2 3 | 3 2 2 3 | 2 1 6 |

5 6 (七匡七) | 6 5 (七匡七) | 3 5 2 3 5 3 | 2 3 6 6 1 2 3 |

1 2 3 5 5 2 3 | 6 5 6 | 6 i 3 5 6 | 6 5 3 2 ‖

第三节 常用锣鼓点

只用锣鼓节制与帮衬，不用管弦伴奏是傩坛仪式音乐的主要特征之一。这种形式源于我国明代初期的弋阳腔体系，冯梦龙曾说它是“一味锣鼓了事”（见《三遂平妖传·张誊序》）。由于没有管弦乐伴奏，唱段的过渡、衔接全由锣鼓承担，基本上是唱一段、敲一遍，其作用是非常突出的，有“半台锣鼓半台戏”之说。常用的祭祀锣鼓点有【鬼挑担】、【头子】、【阴三阵】、【阳三阵】、【快二锤】、【懒三锤】、【一二三】、【四面进】等。正戏锣鼓点有【单夹双】、【路引板】、【三锤锣】、【凤点头】、【雁拍翅】、【扑灯蛾】、【豹子头】、【马咬牛】、【单独尾子】、【双独尾子】等。外戏虽然增加了丝弦乐伴奏，锣鼓仍然是它的重要伴奏乐器之一。外戏锣鼓由于吸收了土家族围鼓、花灯锣鼓、道场锣鼓以及辰河戏、川剧、京剧锣鼓的营养，所以发展比较迅速，至今，有的傩坛戏班们能表演上百个牌子。外戏锣鼓的乐器有堂鼓、大鼓、大锣、马锣、头钹、二钹、铰子、板鼓等。但演出时常要根据剧情需要而加以调整和取舍。如在表演平和、舒缓的剧情时，只用堂鼓、二钹、小锣、板鼓，表达一种平静安闲的气氛。表演紧张激烈的场面时，则要加入大鼓、头钹、大锣、马锣等，以突出一种强烈而饱满的情绪。常用的外戏锣鼓点有【闹台】、【起板】、【哀子】、【长锤】、【大出场】、【大进场】、【小进场】、【快三锤】、【慢三锤】、【三环头】、【九连环】、【一枝花】、【二回头】等。现将有代表性的各类锣鼓点辑录如下：（“匡”代表锣，“七”代表钹，“台”代表小锣，“冬”代表鼓，“打八”表示鼓边，“隆”表示轻击鼓。）

一、 祭祀锣鼓点[1]

音例 77：

鬼 挑 担

2/4 3/4 匡七 匡七七 | 匡 台匡 台 | 匡七七 匡匡 | 台匡 台台 | 匡台 匡 ‖

音例 78：

头 子

2/4 ‖: 台七 0 | 台匡 0 :‖: 台台 匡匡 | 台七 匡 :‖: 八大 匡 :‖ 匡匡匡匡……

① 田应贵、崔照昌、罗君国等演奏，邓光华记录。

音例 79：

阴 三 阵

2/4 匡匡 七匡 | 七七 匡 | 七台 七台 | 七台 匡 | 台七 台七 | 台七 匡 |
七台 七台 匡 | 台七 台七 | 台七 匡 ‖: 八大 匡 :‖ 匡匡匡匡 ……

音例 80：

阳 三 阵

2/4 3/4 台台 七台 匡 | 台七 台七 匡 | 台台 七台 匡 | 台七 台七 匡 |
八大 匡 | 八大 匡 | 匡匡匡匡 匡匡匡匡 | …… | 八大 匡 |
匡匡 匡匡 | 匡匡匡匡 匡匡匡匡 | …… | 匡匡 七匡 | 台七 匡 ‖

音例 81：

快 二 锤

3/4 台七 台七 | 匡 匡 | 台台 七台 | 七台 匡 | 匡匡 台台 | 七台 匡七 |
台七 匡 | 匡匡 台台 | 七台 匡 | 台台 七台 | 七台 匡七 | 台七 匡 ‖

音例 82：

懒 三 锤

2/4 台 七七 台 七七 匡 | 匡匡 台 七七 | 台 匡 | 台 七七 匡 | 台 匡 ‖

音例 83：

一 二 三

2/4 台 匡 | 台 七七 匡 ‖: 台匡 台七 | 匡 七七 匡匡 :‖
台匡 台台 匡匡 | 台七匡 台七匡 | 七匡台七 匡匡 | 台七 匡 ‖

音例 84：

四 面 进

2/4 台 七七 匡 | 台 七七 匡 | 台 七七 台 七七 | 匡 七七 匡 七七 |

匡匡 七匡 七匡 | 台七 匡 | 台 匡匡 | 七匡 七匡 | 台七 匡 |

台 七七 台匡 | 台 七七 台匡 | 台 七七 台匡 | 匡 七 ‖: 匡七七 匡 :‖

‖: 匡七七 匡匡 :‖ 台匡 台台 | 匡匡 台七匡 台七匡 | 七台 台七 | 匡 0 ‖

二、 正戏锣鼓点

音例 85：

闹 台

2/4 台台台 台 | 台台台 台台 | 匡匡 七匡 | 七匡 七匡台七 | 匡匡 台匡 |

台七 匡七七 | 匡匡匡 台匡台七 | 匡 冬 | 匡七 匡 | 台七 匡 |

匡匡 台匡 | 台 0 | 匡匡 七匡 | 七匡 七匡台七 | 匡匡 台匡 |

台匡台匡 匡 匡 | 台 台台 匡 台 | 七 台台 匡 台台 | 台 台 匡 匡 |

台七 匡 冬 ‖: 匡七 匡 :‖ 台七 匡 | 匡 台七 | 匡 匡匡 |

台 匡 台 | 匡 匡匡 七 匡 | 七 匡 七匡台七 | 匡 匡 台 匡 |

台 七 匡 七七 | 匡 匡匡 台匡台七 | 匡 匡 台 台台 | 匡 台台 七 台 |

匡　冬 | 匡　匡 | 匡　七匡 | 台七　匡 | 七匡　台七 |

匡　冬 | 匡匡　衣匡 | 匡　台七 | 匡　匡匡 | 台匡　台 0 |

匡 匡匡　七 匡 | 七 匡　七匡台七 | 匡 匡　台 匡 | 台 七　匡 七七 |

匡匡　台匡台七 | 匡 匡　台台台　七 台 | 台 台　七 台　七 台 | 匡……

音例 86：

单　独　尾　子

2/4 匡 七　匡 | 台 七 匡 | 匡　台 七 | 匡　匡 匡 | 台 匡　台 ‖

音例 87：

双　独　尾　子

2/4 匡 七　匡 | 台 七　匡 | 匡 七　匡 | 台 七 匡 | 匡　台 七 |

匡　匡 | 台 七　匡 | 匡 匡　台 匡 | 台　0 ‖

音例 88：

凤　点　头

2/4 匡　匡 | 匡　七匡 | 台七　匡 | 七匡　台七 | 匡　冬 |

匡 匡　衣 匡 | 匡　台 七 | 匡　匡 匡 | 台 匡　台 ‖

音例 89：

雁　拍　翅

2/4 匡匡　衣七 | 匡匡　台 | 七匡　衣七 | 七匡　台 | 匡七　台 |

七匡 台 | 匡 冬 | 匡 冬 | 匡 冬 | 匡七 匡七 | 匡七 匡 |

七匡 台七 | 匡七 台 | 台匡 台七 匡 | 衣台 衣台 匡 | 匡匡 台匡 台 ‖

音例 90:

扑 灯 蛾

2/4 七台 七台 | 匡 匡 | 台七 台七 | 匡 匡 | 七台 匡 |

台七 匡 | 匡匡 七台 | 匡台 匡 | 匡匡 台匡 | 台 0 ‖

音例 91:

豹 子 头

2/4 匡 匡 七 匡 | 七 七 匡 | 七 台 七 台 | 匡 0 ‖

音例 92:

马 咬 牛

2/4 七七 台 | 七七 匡 | 七七 台台 | 七七 匡 | 七七 台台 |

七台 匡 | 七台 匡 | 七匡 台七 | 匡七 匡匡 | 台匡 台 ‖

三、 插戏锣鼓谱

音例 93:

起 板

2/4 0 卜 打 冬 | 七 冬(匡) 七 冬(匡) | 匡 打 0 冬 | 匡 0 卜 |

隆 冬 冬 冬 | 打 八 打 | 七(匡) 七(匡) 0 七(匡) | 七(匡) 七 七(匡) ‖

音例94：

小　机　头

2/4 可打　可 | 台　台 | 尺台　尺打 | 台　0 ‖

音例95：

哀　子

2/4 0卜隆冬　冬冬 | 打冬　匡七 | 打冬　匡 | 匡七　匡七 | 匡七　匡七 |

匡七打　0冬 | 匡七　0 ‖

音例96：

鬼　扯　脚

2/4 匡匡七七　0 | 匡匡七七　0 | 匡七冬　冬冬 | 冬匡0　0 ‖

音例97：

六　个　鸡

2/4 0冬 | 匡七0　0冬 | 匡七0　0冬 | 匡七冬　匡匡七七 | 冬冬　匡匡七七 |

匡冬七　七卜七卜 | 匡七0　七卜七卜 | 匡匡七七　匡冬七 | 冬冬冬冬七卜七卜　冬匡七　0 ‖

音例98：

小　出　场

打打打打　打打打打（0） | 台　0 | 打打　台 | 台　尺打 | 台 ‖

音例 99：

大　出　场

① 慢大出场

2/4 打八　打八 | 打八打八　打八打八 | 打八　0 | 七冬　七冬 |

打　七 | 打　七 | 打打　七冬 | 七　冬 | 七　打打台 ‖

② 快大出场

2/4 3/4 0卜　隆冬 | 七　卜 | 匡七　匡七 | 0卜　隆冬　七 |

0卜　隆冬　冬冬 | 隆冬　0 | 匡0　七 | 七冬　七 | 冬　七 ‖

以上是土家族傩仪插戏锣鼓的基本打法，它们常常被灵活地运用在各地傩坛的祭祀表演中，但由于各地掌坛鼓师（司鼓）敲打水平不一，加之传承上的派系因素，致使傩仪锣鼓显得不够系统。随着近代文化事业的发展，傩坛锣鼓得到了不断充实和完善，开始有了较系统的曲牌。“九板十三腔”便是傩仪锣鼓曲牌逐步系统化、体系化的标志。所谓“九板”，即是傩坛正戏中比较固定的九个锣鼓曲牌[5]，它们是：【三锤锣】、【朝金殿】、【单夹双】（一、二）、【凤点头】、【双拍翅】、【双凤朝阳】、【扑灯蛾】、【豹子头】（一、二）、【流水板】。其传统记谱与念谱如下：（○表示大锣，⊙表示小锣、⊕表示鼓、×表示钹）

音例 100：

九　　板[1]

一、三锤锣

2/4 ○ X X ○ | ○ X X ○ | ○○ ⊙ X X | ○ 0 :‖

① 高应智：《德江傩堂戏音乐》（油印本）。

音例 101：

二、朝金殿

3/4 ⊙ ⊙ ⊙ | ⊕/○ X ⊕/○ | ⊙ ⊙ ⊙ | ⊕/○ X ⊕/○ :‖

音例 102：

三、单夹双（一）

2/4 ○⊙ X⊙ | ○⊙ X⊙ | ○X ⊙X | ○ 0 :‖

单夹双（二）

2/4 慢 ○ ⊙ X ⊙ | ○ ⊙ X ⊙ | ○ X ⊙ X | ○ 0 :‖

音例 103：

四、凤点头

2/4 ⊕/○ ⊙ ⊕/○ | ⊕/○ ⊙ ⊕/○ | ⊕/○ ⊕/○ ⊙X | ⊕/⊙ 0 :‖

音例 104：

五、双拍翅

2/4 ⊙X ⊙ | ⊕/○ X ⊕/○ | ⊙X ⊙ | ⊕/○ X ⊙X | ⊕/○ 0 :‖

音例 105：

六、双凤朝阳

⊙ ⊕/○ | ⊙ ⊕/○ | ⊙ ⊕/○ | ⊙⊙ ⊕/○ ⊕/○ | X⊙ ⊕/○ :‖

X⊙ X⊙ | ○XX ○ | X○ ⊙X | ○ 0 :‖

音例 106：

七、扑灯蛾

$\frac{2}{4}$ 慢

```
          ⊕          ⊕                  ⊕    〰⊕
○  ⊙ X | ○  ⊙ X | ○  ⊙ X | ⊙ ⊙  ○ X | ○  :‖
```

音例 107：

八、豹子头（一）

$\frac{2}{4}$ 快（带语气）

```
        ⊕         ⊕                ⊕    〰⊕
0  ⊙ X | ○  ⊙ X | ○  ⊙ X | ⊙ ⊙  ○ X | ○  0 ‖
```

豹子头（二）

$\frac{3}{4}$ 慢

```
       ⊕         ⊕                  ⊕     〰⊕
⊙ X X  ○ | ⊙ X X  ○ | ⊙ X X  ⊙ ⊙ | ○  X  ○ ‖
```

音例 108：

九、流水板

$\frac{2}{4}$ 慢

```
⊕     ⊕    ⊕     ⊕    ⊕ ⊕          ⊕
○ X   ○ | ○ X   ○ | ○ ○   X ⊙ | ○  0 ‖
```

第三编

傩仪音乐的综合分析



第一章 傩仪音乐的文化属性

第一节 神秘性

傩坛仪式音乐的功能一是娱神，二是娱人。娱人的音乐大多在外戏表演中，由于受外来文化的影响，其传统傩腔因素逐渐削弱，有的甚至被当地民歌所取代。而娱神的音乐主要集中在傩仪祭祀或正戏表演中，这种音乐原始、古朴，充满了神秘色彩，是最能代表傩坛仪式音乐的部分。其神秘性具体表现在以下几方面：

一、招遣神灵、与神对话 傩仪音乐中，无论是傩歌、咒词，还是牛角、师刀发出的声音都具有通神的特点。可以说，无论过去和现在的傩仪中，各种声音和音乐的功用就在于通鬼神，驱疫疠，祈福禳灾，所谓“牛角三声震天地，令牌一响鬼神惊”便是这个意思。以牛角、师刀为例：牛角吹奏时发出一种闪烁不定的声音，它配合师刀的“沙沙”声，构成一种鬼神笼罩气氛，好像把人们带到了远古时期。显然，牛角、师刀声在这里并非一般的音乐声，而是沟通人神间的媒介。当然，凡人无法领悟这些奥秘。正如我们在傩仪音乐的传统乐器一章中所说，过去牛角还有秘传的号谱[1]，如【单龙飘带】、【双龙飘带】、【和会调】等。这种号谱只有巫师才能作出解释。巫师们将其译为：“玉皇——玉皇——玉皇

---

① 杨再荣：《傩坛道具简介》（内部资料），1993年。

会——皇会皇会皇皇会”，意思是拜请东南西北中、五方五斗之神到傩坛受祭。除此之外，凡请神、迎神、酬神、送神都有相应的号谱，这些说法虽然有些牵强附会，但却是傩仪音乐神秘性的重要表现。

二、阴阳五行、错综演化　傩仪音乐中处处充满阴阳五行观念，无论傩歌、傩舞、傩戏中都离不开“九宫八卦”、金木水火土、东南西北中，甚至二十八星宿。这种由远古承传下来的遗风为傩仪音乐蒙上了一层神秘色彩。如思南傩仪“立楼”中有这样一段表演：

立起东方木城寨，又立南方火城楼。
立起南方火城寨，又立西方金城楼。
立起西方金城寨，又立北方水城楼。
立起北方水城寨，又立中央土城楼。

这里，将东南西北中与金木水火土巧妙结合，运用在傩坛祭祀歌曲中，增添了音乐的神秘感，在“排楼”法事中，还将东南西北中五个方位同二十八星宿联系起来歌唱。

又来东城、南城、西城、北城楼上排星宿、排星君。
排个角亢氐房心尾箕，井鬼柳星张翼轸。
奎娄胃昴毕觜参，斗牛女虚危室壁。
土城楼上排星斗，寻奉衡奉毕风飘。
二十八宿安排坐，凶星退位吉星临。

虽然，傩坛巫师们没有正面解释阴阳五行在傩坛祭祀中同音乐的关系，但是，这一课题是早已被先辈们所认识并载入史册的。事实上被称作四象的“东方苍龙、北方玄武、西方白虎、南方朱雀”已被广泛运用在傩仪活动之中，据说从角宿到箕宿像一条龙，“角”像龙头，“氐房”像龙身，“尾宿”像龙尾，从井宿到轸宿像一只鸟，“柳”像鸟嘴，“星”像鸟颈，“张”为嗉，“翼”为羽翮。阴阳五行、二十八宿同音乐中宫商角徵羽五个阶名的关系已被相互地反映在其中。其实，古代音阶中的五个阶名来自星宿的可能性已被不少专家提出来①，这是我国古代思想领域中的神秘主义在音乐文化领域中的反映。

三、词蕴乐意，虚幻弥纶　傩坛仪式音乐中，不仅巫音具有神秘色彩，而且，巫词的神秘性也很突出，且不说咒、讳、符、诀在招神遣灵、驱魔逐疫中的

---

① 刘再生：《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社1989年版。

“神奇”作用，仅傩坛祭词（包括以对联出现的祭祀词语）中就有不少虚幻弥纶的东西，充满了神秘感，如傩坛神案背景“玉皇殿”两侧的对联①。

日昍晶𣊫通乾圭，月朋𣎗朤镇乾坤。

这种令人费解的文字，给人以神秘晦涩印象，比较难以理解。傩坛巫师却习以为常，因为祖师传承就是如此，他们将其读为：“日照晶华通天地，月明嘹亮镇乾坤。”对此，傩坛巫师还有生动具体的解释，认为“太阳代表阳，象征男性；月亮代表阴，象征女性，日月又为天下之神，照耀大地万物滋生，因此，人们对太阳与月亮无比崇拜，故用这样的文字来表达”。

又如在傩坛“三宝龛”两侧挂的对联：

石砳磊𥖝南海岸，木林森𣛧普陀山。

这里的砳字为砌之意，𥖝为墩之意。意思是：在那神圣的南海岸边众石磊磊，生长着大片森林。用一石、二石、三石、四石表示石之多，用一木、二林、三森、四𣛧表示林中有林，使人一望无际。据说，观音菩萨就住在那古木参天的普陀山上。

其他类似的还有：

水沝淼㵘龙宫殿，火炎焱燚燃灯佛。
金鍂鑫𨰻闪照四方，土圭垚㙓万物长。
春𣌠𣌠𣌠百花开，鸟䳇鸟鸟林中来。

此外，傩仪音乐的神秘性还表现在许多原始、怪诞的祭祀歌舞中，如《开红山》、《杀铧》、《度关解厄》、《茅人取替》等，前面已经讲到了，这里不再重复。

第二节　原始性

千百年来，傩坛巫教音乐的传播严格遵循着师承的轨道，加之其宗教法规的神秘性与排他性，使其活动长期囿制于十分偏僻落后的山乡，以致造成了一种难

---

① 吴秀松主编：《傩文化文集》（内部资料），1993年。

以解脱的自我封闭状态，由于同外地很少往来，现代文化对它几乎没有产生多大影响。远古傩仪的某些痕迹和历代巫觋活动的风貌，通过土家族傩坛这一渠道，得到了较好的保存，傩坛巫教活动中的音乐也势必留下了一些原始的烙印。这一点，从以下几方面可以得到证明。

一、 从内容上看

1. 对宇宙万物的构想　傩坛仪式歌曲中，有不少内容表现了人类认识和征服大自然的，这一点集中表现在对宇宙万物的歌唱方面，如《开天辟地歌》、《伏羲姐妹歌》、《八卦甲子歌》、《三教形成歌》等。这些生动的古歌，不仅内容丰富、结构完整，而且变化万千，纵横捭阖，处处以感知为基础，自由抒发，充分想象，时而天上，时而人间，展现了一幅从天地形成、万物生长到人类诞生的色彩斑斓的感性世界图景。这种在认识上的直观性、形象性与初步逻辑性，正是先民们原始思维的反映。因此，不难看出，傩仪歌曲中有不少具有原始资料价值的东西，是祖先给我们留下的一份珍贵文化遗产。

2. 对祖先和多种神灵的崇拜　无论是傩坛仪式中的祭祀歌，还是仪式剧中的唱腔，都表现了对祖先崇拜和多种神灵崇拜的观点，下面是一首平常的祭歌：

> 三王神、三王神，开天辟地你为君，
> 家有人丁三千七，一家和睦永不分，
> 驱邪清宅请到你，冲傩还愿保安宁，
> 信士焚香设案请，求你金车放三魂。

这里所说的三王神，便是土家人民传说中的三位祖先，人们把他奉为开天辟地的始祖，驱魔逐邪的救星，这种对祖先崇拜的内容，傩仪祭祀歌中经常出现，无须一一列举。祭祀歌中反映出来的种种多神教观念更为突出，仅歌中涉及的就有原始自然神、本祖神，如盘古、土主、草神、梅山神、八部大神等，而“八部”之中，又有为数众多的神祇。《开坛》请圣中的八首圣号歌，就是各类神灵的名号。这种对祖先和多种神灵的崇拜观念，是原始社会后期宗教意识的反映。

其他，诸如阴阳五行、八卦甲子、卜筮符箓，以及田猎、岁时、悔亡、婚媾等方面的内容，无不留下原始时期生活的印痕。

二、 从旋律形态上看

尽管傩仪音乐品类繁多，内容芜杂，但从它最具代表性的音乐形态而言，我

们可以将其归纳为三种较为原始的类型，即：旋律念唱型、旋律诉说型、旋律哭泣型。

1. 旋律念唱型　是一种以口语声调抑扬为依据的念诵音调，其音乐节奏同语言节奏基本一致，巫师们演唱时，似唱非唱，似说非说，却颇富韵味，已是一种音乐化了的语言音调，具有一定的旋律线条，同一般吟诵调显然是有所区别的。

音例 109：

观　师　调

1 = C

3̇ 1̇ 1̇1̇ 3̇ 2̇· 1̇1̇ 2̇ 6· 0 6 1̇ 6 6 6 6 1̇ 1̇ 3

向 来 坛前 为 你， 法事 先 行， 一张 桌子 四角 方，张郎

6 6 6 6 1̇ 6 1̇ 1̇ 6 3 3 6 1̇ 1̇ 3 6 1̇ 6 1 ……

请 出 鲁 班 匠四面 雕 起 鱼 跃 笋，中 间 炉 内 烧 好 香。

2. 旋律诉说型　这类歌曲经常出现在傩坛祭祀的娱人化仪式中，或宣传伦理道德，或传播民俗风情，其词有韵文，也有口语，长短不拘，形式不一，是一种诉说的语气，但它却有一定的旋律，多为重用羽、宫、商三音列构成的音调。

音例 110：

当家才知盐米贵

1 = D $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

6· 6 6 2̇ | 6 1̇· | 6 6 1̇ 1̇· 6 6 |

当 家 才 知 （也） 盐 米 贵 （也）

6· 6 6 6 1̇ 6 | 5 5 ‖

养 子 才 知 父 母 恩 （呀）。

3. 旋律哭泣型　这是一种土家族丧歌的变体，旋律在连续切分节奏基础上突出羽、商二音，造成一种悲凉凄苦的情绪，这同土家族生活中妇女的哭诉声颇为接近。

音例 111：

埋头刻苦攻书文

1＝D $\frac{3}{4}$

6 1̇ 2̇ 6 1̇ 2̇ 6 | 1̇ 5 6 6· | 6 6 6 1̇ 2̇ 2̇ 6 | 1̇ 1̇ 6 6 5 5· ‖

行孝 儿 (呀) 知识浅(哪)，埋头(哩)刻苦(呀) 攻书 (呀)文(哪)。

三、 从伴奏乐器上看

本著前面已经讲到，傩仪音乐的伴奏除锣鼓以外，还有两件十分原始的乐器：牛角和师刀。每当傩仪中的歌舞进入高潮时，牛角之声总是以其特殊的音响出现。这种牛角声尚未构成旋律，只有两个相近的音高，通常在一个小三度内进行，而且是由高及低，不断闪烁，给人以悲壮之感，具有一种特殊的效果。

师刀是巫师跳神时手中挥舞的铁制道具，由于上面装有许多小铁圈，舞动时发出阵阵“沙沙”声，从而产生一种别致的节奏与效果。它同牛角配合时，产生一种原始巫术气氛，据说用牛角、师刀作乐器，同原始狩猎与原始宗教活动有关，它从一个侧面反映了傩坛巫教活动同原始宗教的渊源关系。

傩坛仪式音乐在内容上、旋律形态上、伴奏乐器上的原始性，是一种历史文化现象的遗存。当代只有在一些比较原始的部落或十分偏远的少数民族地区的音乐生活中才偶有幸存。从这个意义上讲，傩坛仪式音乐是颇具原始资料价值的，它将为我们探索音乐——这个随着时间消逝而消逝的艺术的起源研究，起到“活化石”的作用。

第三节　民俗性

历史上的土家族人民，政治上备受压迫，经济上极其贫困，信鬼崇巫的民俗成为他们的重要精神支柱，蕴藏在他们心里的爱憎、褒贬、祈望、忌讳等心意现象无不反映在他们的祭祀歌曲中，那些充满哲理的词，神秘诡丽的唱段，几乎无所不包，涉及土家族人民生活的各个领域，它们犹如古人遗训，在傩坛师承的渠道上代代相传，习而成风，对土家族人的许多传统习俗风情起到了历史延续作用，经初步整理有以下几个方面：

一、 神话故事

神话是一种人类所共有的文化现象，任何民族的民俗活动都离不开那些充满宗教色彩的神话传说，贵州土家族傩文化在发展演变过程中，给我们留下了无数生动感人的故事，这些故事已初步构成了一套较为完整的神话故事系列——开天辟地、人类起源、三教诞生、甲子来历、八卦根由，以及傩爷、傩娘的来历等。如在思南的傩仪音乐中就描述了这样一个故事[①]：

很久很久以前，有个年轻姑娘在楼上绣花，突然一只小鸟飞到窗前叫个不停："绣花不如种葫芦"，姑娘十分惊奇地问道："你的话是真的？你能帮我送颗种子来吗？"过了几天，小鸟果然给姑娘叼来了一颗金黄的种子，姑娘就叫其哥把它种到后园里，过两天竟牵藤扯蔓，结了一个大葫芦，兄妹二人十分高兴，急忙将葫芦抬回家中。这时，天空忽然下起暴雨，立刻洪水泛滥，兄妹二人只好躲进葫芦里随水漂流。到第七天时才住了雨，但天下全被洪水淹没，人间只剩下他们兄妹二人。洪水退后，为了重新繁衍人类，哥哥提出同妹成婚，妹妹坚决不同意，哥哥反复恳求，妹妹没法只好提出三个难题：一是在河的两岸各点一把香，如两股香烟在河面会合后才能成婚。当香烟会合后，妹妹又提出第二个难题：要在河的两岸各插一枝柳，两天后如柳枝相互连在一起，才能成婚，谁知两天后两岸柳树果然相互连结在一起。妹妹又提出第三个难题：两个人在东山和南山顶各滚一石磨盘，滚到山下两扇磨盘相合就能成婚，谁知两扇磨盘在山脚果然相合了。妹妹再也无言可说，只好成婚。婚后不久生下一个肉疙瘩，哥哥十分气恼，将它剁成肉块挂在树上、石头上，第二天竟变成了人。于是，挂在桃树上的姓桃，李树上的姓李，石头上的姓石，人间从此再次繁衍开来。为了纪念兄妹二人再造人世之功，就尊兄妹二人为傩爷、傩娘，同时搬演傩戏纪念他们，并将他们立神像供奉在傩坛神案上。

这是一段"创世"传说。这个故事虽不完善，但它比先秦史籍记载仅有的两条关于"女娲"创世的材料显然又充实得多。它似乎更接近炼石补天、再造人类的女娲。作为古神话素材，它在一定程度上补充和丰富了中国上古"创世"神话的连贯性与完整性，使"创世"之神（伏羲、女娲）的来龙去脉有了一定的朦胧影像。

其他如"开天辟地"、"人类诞生"等均有相应的故事，而且，这些故事都是通过傩仪祭词辈辈相传下来的，是傩坛音乐民俗性的重要表现形式。

---

① 思南傩仪祭词《和三人姐妹》，谢国强口述，邓光华记。

二、 祭祖典仪

包括充满傩神崇拜的岁时节日、祖先生逝、耕收祭典、围山渔猎、迎神庙会以及婚嫁寿诞等。这些丰富多彩的民俗活动大多同傩坛仪式中的歌舞相融合，构成一幅绚丽多姿的画卷。如还寿愿时，不仅要在傩坛神案前摆设十供养品（即香、烛、花、灯、果、茶、豆腐、刀头、新衣、鞭炮），而且还要准备寿衣、寿鞋、寿幛、寿被，以及“文书”一道（即“延生表文”）。寿愿仪式十分隆重，除“开坛”中有关“安师请圣”、“三堂号角”一一照行外，还要在玉皇门下卜寿延卦，这是还寿愿的关键环节。主人全家老小拭目以待，寄予极大希望。“寿延卦”结束，歌声即起，掌坛师率众高歌：

白鹤飞来下九天，波声嘹亮起祥云，
南神宫中添寿岁，北极退年福寿增。
星光普照灾不起，吉星峰临福自生。
蟠桃宴会三千岁，海屋添寿八百春。
禄马扶持多清洁，请神赐福广无边。
福如东海千千岁，寿比南山万万春。

在一阵热烈的锣鼓声、歌唱声中，巫师高声念道：“神灵回宫，寿星即位，行孝退班，礼拜此别，回坛面圣大天尊。”于是皆大欢喜。

三、 信仰遗俗

有充满离奇怪诞的预兆、禁忌、神判、求雨、求子、祭灶、清宅等。这些原始民俗中，有神奇无比的“神判”，有充满原始色彩的“舞雩”，还有阴森恐怖的“清宅”等。其中，尤以求子民俗引人瞩目，除“打十二太保”、“仙姬送子”等祭祀表演外，还有一些直接表现与性行为有关的活动，如湘黔交界的土家族地区流行一种“还求子愿”的民俗活动①。

巫师在一个盛满大米的竹筒上放一个鸡蛋，用一根象征男性生殖器的木棍插进竹筒，口中不时念诵一些淫秽之词，引诱天上七仙女下凡向人间赐子。甚至举行傩祭时，还插入一个变相的祈子情节——男性生殖器崇拜。巫师将一张丈余

① 邓光华：《傩坛巫术——神奇的历史文化现象》，载《傩与艺术·宗教》，中国文联出版公司1983年版。

长、六尺宽的竹席卷成巨形长筒象征男根，表演时由两个男人抬着向女观众冲击，发现那些不生育的妇女更是猛烈追赶，而有的不育妇女也故意靠近前坛，以便受冲得子。

这些民俗活动说明人类的延续是人类生存和发展的首要任务，傩坛活动的实质是确保人的生存和发展，因此祭祀中，总是把人类繁衍作为重要的内容加以表现，原始祈子民俗在这里得到了充分的表现。

四、生产（生活）知识

衣食住行的传承，钱、粮、茶、酒、纸、竹、桑、麻等方面的典故等，无不反映在傩仪音乐之中，如对“酒”的歌唱：

不说此酒犹之可，提起此酒有根生，
正月二月去挖土，三月四月种高粱，
五月六月禾苗长，七月八月折高粱，
九月重阳造美酒，菊花造酒满缸香，
造酒不是别一个，造酒原来是杜康，
杜康老师造美酒，不论贫富家家有。

五、伦理道德

宣扬孝顺父母，遵老爱幼，妯娌和睦，以及不贪财好色，不瞒心昧己，不欺压善良，不大秤小斗等。傩仪祭祀歌《三元和会》中唱道：

奉劝世间父母听，父母相和莫相争，
大儿大女一样带，穿破绫罗才是衣，
有朝一日身死后，送老归山才是儿。
奉劝世间弟兄听，弟兄相和莫相争，
打虎还要亲兄弟，上阵还需父子兵，
弟兄相争看娘面，千朵桃花共树生。
奉劝世间夫妻听，夫妻相和莫相争，
有吃有用随时过，莫要嫌贫嫁别人，
奉劝世间妯娌听，妯娌相和莫相争，
挑水做饭争着做，哪有活路磨死人。
……

这里以较长的篇幅宣扬了做人要以“和”为贵的道理，虽然有一定的封建伦理色彩，但却表现了土家族人民追求安定和睦的美德。

由此可知，土家族傩坛仪式音乐同土家族人民的风情习俗结合得何等的紧密。它们互相渗透，互相融合，成为不可分割的一个整体，这种突出的音乐民俗学特征，具有一定的典型意义，我们是否可以这样认为：土家族傩坛仪式音乐就像一部多彩多姿的土家社会风俗画卷，通过它，我们可以看到土家族人民在那特定的历史条件下物质生活和精神生活的面貌。因此，它必将为我们今后从事音乐民俗学、民族音乐形态学的研究，提供许多难能可贵的历史资料。

第四节　宗教性与民间性

我国的宗教音乐（包括巫术音乐）和传统音乐，从本质上说都属于民间音乐的范畴，作为从祭祀型向戏曲型过渡的傩仪音乐（尤其是外戏音乐），其宗教性与民间性就更富于典型意义了。

大量研究成果说明，傩仪是在原始宗教和古代巫风的基础上发展起来的，在其成长过程中深受儒、佛、道等宗教的影响，尤其受道教的影响较深，尽管它还不是一个正规的宗教组织，但作为一种古老的民间信仰形式，它在各方面都保留了一定的宗教特点。因为，所谓宗教“是把支配人们日常生活的外部力量幻化地反映为超人间、超自然的力量的一种社会意识，以及因此而对之表示信仰和崇拜行为，是综合这种意识和行为并使之规范化的社会体系”①。傩正是这种“幻化反映”的“社会意识”。反映在音乐方面，是它那歌、舞、乐三位一体的跳神乐舞格局。所谓“唱时不舞、舞时不唱”，正是古代巫觋在巫术仪式的特定背景和场合下形成的格局。迄今，傩仪表演中仍保留着较多的古代跳神歌舞的遗绪。傩坛仪式剧中的外戏虽然已逐渐从傩坛的钳制中脱颖出来，但其傩的固有特征仍或多或少地出现在它的表演内容与形式之中。如在唱腔方面的“一领众和”形式，在伴奏方面强调锣鼓与唢呐的烘托作用；在唱词方面常用“师吱”、“玉皇门”、“得天天、过天天”之类的宗教性衬词等。如果我们将傩仪音乐的这种宗教特征稍加归纳，便可用下面的图示说明：

锣鼓⇆领唱⇆帮腔⇆锣鼓

就这一点而言，无论仪式音乐或正戏与外戏音乐都是一致的。这种周而复始的表演形式，透露出宗教音乐的念诵痕迹。傩坛仪式音乐所呈现的宗教性，对我们探

① 吕大吉：《关于宗教本质问题的思考》，载《中国社会科学》1987 年第 5 期。

索宗教音乐的形成和发展，具有重要的参考价值。

音例 112：

出台腔　（与例 40《堂前锣鼓叫一声》同一谱例）

自古以来，傩坛仪式的演出对象都是当地的土著人民，可以说，它从诞生之日起就是扎根于民间，因而具有深厚的群众基础。特殊的地理环境、特殊的社会阶层和特殊的心理状态，使傩仪活动同民间结下了不解之缘。从事傩坛活动的艺人们深深懂得民间音乐在群众中的特殊吸引力。所以，在傩仪演唱中总要不断吸收那些为群众喜闻乐见的歌舞形式，使之尽可能富于民族色彩，从而吸引更多的崇拜者。正因为如此，傩坛音乐的唱腔大多是建立在民歌基础上的，如思南傩仪中的“九板十三腔”就同当地花灯的“九板十三腔”大同小异；德江傩仪插戏中的唱腔就大多来自当地高台戏的音乐；铜仁傩仪中的许多唱腔则基本上是源自本地的山歌、号子、花灯等，所以被当地人称为“铜仁腔”。我们还不时发现，傩仪音乐中有的歌曲甚至是从当地民歌原样照搬过来的，毫无加工的痕迹。例如德江傩坛仪式剧《青苗土地》中土地的唱段《保佑青苗长起来》、《开洞》中雷石匠的唱段《撬石号子》，以及铜仁神戏《搬师娘》中徐海与师娘的花灯对唱等。

傩仪音乐的这种民间性，是我国传统文化的重要特征。它在唱腔旋律上的地缘性、唱词上的口头文学性、传承上的群体性，以及普及上的渗透性，是我们探索宗教音乐民间性、民间音乐的宗教文化性的重要线索和史料，具有不可忽视的意义和价值。

第五节　封闭性与传承性

大量事实证明，傩文化活动是中国传统文化大系统中最为稳定、最为保守的文化积层，它在从古至今的传承过程中，由于与宗教、巫术密切不分，形成了固有的封闭性与传承性特点，正是这个特点，才致使傩文化活动得以作为“活化石”保存下来。在这个大前提下，傩仪音乐作为巫师的通神手段，其封闭性更是不言而喻的，留存至今的巫歌咒词之所以无比原始，就是这个原因。从这个意义上说，傩仪音乐的继承性正是其封闭性的必然。贵州土家族傩仪音乐长期以来以傩仪傩戏为载体，以傩坛为媒介，沿着严格的师承渠道一代一代地传下来，很少有所变异。这就使傩仪音乐始终成为一个独立自足的封闭系统，大大局限了音乐发展的天地。当然，傩坛巫师在传承过程中也有即兴发挥的情况，甚至较多，但

这种发挥是在维护传统傩腔的前提下进行的，他们唯恐偏离傩腔的框架，所以，这里所说的即兴发挥只不过是一些添枝加叶的微小改动，保存其原始面貌成了一种约定俗成的规范。即使在传承过程中巫师有所偏离或疏漏，也常常是以讹传讹，无人加以追究。这一方面是由于远古傩腔是原始时期声音崇拜的孑遗，人们对语言力量的信仰要求它尽量保持其原始口语形态，深信只有具备那种原始性才能确保声音的灵力。如旷古朦胧的牛角声、师刀声，浑厚深沉的锣鼓声以及喃喃不冥的咒语声等。另一方面也同土家族人民长期形成的民族文化心理素质有关。因为，人们已习惯于祖祖辈辈传承下来的原生性音调，这种巫音形态已作为一种声音的潜意识顽固地扎根于土家族群众中，人们凭着一种直觉或超直觉的本能，从傩仪音乐中获得心理的满足与享受，在他们看来由傩坛牛角、师刀、竹卦以及咒语、巫歌组成的傩仪音乐，都是一些具有神力的声音，因而是不能改变的。如果傩仪音乐一旦有较大的变异，人们便会失去对傩神眷顾的信心。显然，这种封闭性与继承性正是导致傩仪音乐故步自封的原因所在。然而正是这个原因，它在中国原始音乐的探索以及音乐起源的研究中，才能作为“活化石”为我们提供一些难能可贵的史料。

第二章　傩仪音乐的形态特征

研究傩仪音乐仅从文化背景上着眼显然也是不够的，还需对土家族傩仪音乐的形态作全面分析，找出其最本质、最核心的特征，才能在此基础上作深入的比较研究，从而得出比较客观的结论。现就傩坛祭祀型唱腔与傩坛戏曲唱腔两方面的音乐形态作如下分析。

第一节　祭祀型唱腔的形态特征

一、原生性特征　所谓原生性特征是指土家族祖祖辈辈流传并保存下来的传统音调与形式。显然，这种特征在一些土家族民歌中已逐渐消失，只有在一些保存较好的傩坛祭祀歌曲中才能找到它的痕迹。

1. 旋律　傩坛祭祀型唱腔大多是一些口语性、吟诵性很强的巫术音调，这些音调是巫师通神的主要媒介，它们虽然有一定的旋律和情感，但却与一般歌唱不一样；其目的不是给人以审美享受，而是希望进入一种超脱自我的境界中，从而达到沟通神灵的目的。巫师戴上面具后既然进入了神的境界，“神”便会从沉醉与迷狂中发出一种不同凡响的声音，这是一些非理性的和非人工化的音乐声。它似唱非唱、似说非说，或半说半唱、唱中带说，从中引发出一种韵律，然后喃喃不停地念诵，这同原始口语旋律以及古人类的旋律是有一定渊源关系的。

音例 113：

请 神

1 = ♭B

2 - | 322 221 | 666 122 | 116 111 |

哎 香不哎 乱烧， 神不 乱请 叩请 师公

31 33 | 31 3 | 1 - | ……雷公发新，雷公发。

雷 公 发 灵 雷 公 发 旺。

隆……弟子今日

（谢国祥唱，邓光华记录）

这种口语性与吟诵性是傩仪巫术音调旋律形态的重要特征，其旋律建立在口语音调基础上，音乐节奏与语言节奏几乎一致，是一种音乐化的、夸张的语言音调，显然这是由于傩坛的祭祀需要所决定的，因为在祭祀仪式中，巫师需要念诵大段大段的、连篇累牍的巫词，而且还要用特殊的语言音调念唱，时而提高音调，时而降低语气，于是，不管是否出于本意，均可产生一种介于口语与歌唱之间的旋律形态。

音例 114：

舡 神

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

3 - | 22 11 | 22 3 | 33 13 | 31 66 |

师哎 号角 洋洋 叫一 声， 东山 圣公， 东祖 爷爷，

63 21 | 11 26 | 63 12 | 16 22 | 11 32 |

南山 圣母， 掌印 仙娘， 梁山 土地， 白旗 仙锋， 五路 家官，

12 16 6 | 32 11 | 21 3 | 11 32 | 23 33 |

听之（哎） 文， 且听 傩堂 紫徽（哎） 迎神 下马， 过牲（哪）面

12 3 | 3 21 | 6. 5 | 5 - :‖

一 （哟） 时 （哎） 神。

（张毓福、张金明唱，高应智记录）

2. 音阶调式　音阶与调式在唱腔中的形态规律，是形成音乐风格的重要因素。这种规律是由调式骨干音所决定的。傩坛祭祀型唱腔的音阶调式，尚处在一种不完全、不成熟的阶段。其调式骨干音大多由三个音构成，常见的是以“羽—宫—角”、“羽—宫—商”或“徵—羽—宫”、“徵—羽—商”为框架的三音结构，以及在“羽—宫—角”基础上加“徵”音，在“羽—宫—商”基础上增加“角”音而形成的四音结构，即：“羽—宫—角—徵”、“羽—宫—商—角”旋律。

“羽—宫—角”三音列调式中，有的三个音之间是一个小三度与大三度的关系；有的旋律形态甚至是建立在分解式的羽主和弦（小和弦）基础上的，这种典型的调式形态正是傩仪音乐的重要特征之一。

音例 115：

安安送米

1 = C 2/4

3̇6 1̇3̇ | 1̇ 3̇1̇ 6 | 3̇6 1̇3̇ | 1̇3̇ 1̇ | 6 6 ‖

天不 平来　地 不 平，　世上 多少　不均（吔）　匀 （呀）。

（谢国祥唱，邓光华记录）

由“羽—宫—商”三音构成的调式音列，是“羽—宫—角”三音框架的变体，它由一个小三度与大二度构成，这三个音的调式音列，具有两种调性倾向，因而它可能在两种不同的宫音系统中出现，所以调式色彩不如“羽—宫—角”那么鲜明，如《开洞》中地盘的唱段。

音例 116：

要到桃园请客人

1 = A 2/4

1 1 2 | 6̣ 6̣ 2 | 1· 2 6̣ 2 | 1 6̣ 1 |

锣 鼓（吔）　打 得（吔）　响 沉　沉（啰）

1 6̣ 6̣ | 6̣· 2 6̣ 1 | 1 2 1 | 6̣ 6̣ ‖

要 到　桃 园　请 客　人 （呀）。

（谢国祥唱，邓光华记录）

在“羽—宫—商”三音列基础上增加徵音或角音而形成的四音列祭祀歌曲，色彩变化较大，如“羽—宫—商—徵”四声徵调式歌曲，由于徵音进入后，商音变成了它的正支柱音，宫音成了它的副支柱音，分别从上、下方五度对羽音起着支持作用，调式性质明显地由羽调式向徵调式交替转换，如本章前面（谱例57）提到的《埋头刻苦攻书文》便是典型例子。

3. 曲式结构　祭祀型唱腔的曲式形态包括以一个核心乐句为独立表现单位的单句体，以上下句为基础的原始歌谣体，以及以歌、舞、乐三位一体的跳神乐舞体。

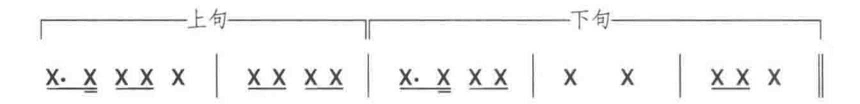
（一）以一个核心乐句为独立表现单位的单句体结构，是由一个乐句构成的独立乐段。作为一个独立乐段，其结构本身是不成熟的，乐曲的陈述也尚未完成。因此，它往往要靠不断重复来补充。为了获得曲体的平衡，结尾时还常常出现一个补充小节，以造成乐曲的稳定，从而增加乐段本身应具备的终止感。

音例117：

游傩涉海（见音例143）

显然，这是一种处于萌芽状态中的曲体，是最原始的傩腔曲式形态。

（二）以上下句为基础的原始歌谣体，是一种既固定又自由的曲体形式，一般情况下全曲分为五小节，即上句两小节、下句三小节，其节奏形态为：



当然，这种结构并非一成不变的，其上下两个乐句的句幅可以不成等比，常常要随着唱词字句的增减或情绪变化需要而调整。这显然同傩坛祭祀唱腔那周而复始的长篇念诵需要是分不开的。一首唱词往往短则数行（对），长则几十、几百，甚至上千行（对）。这种原始歌谣体结构，是土家族傩仪歌曲在曲式上的原生性特征。

（三）跳神乐舞体，这是土家族傩坛祭祀歌曲中的另一原生性曲体形式。自古以来，跳神活动几乎都是在歌、舞、乐相结合的形式中进行。土家族傩仪活动正是一种原始跳神活动之遗存，因而，祭祀型歌曲的曲体形式必然打上原始巫术的烙印，以致傩仪歌曲中那种跳神乐舞的痕迹至今仍较明显。这种曲体一般由三部分组成：曲首——呼唤性引腔；中段——祈颂性正腔；结尾——帮衬性尾腔（锣鼓），如图示：

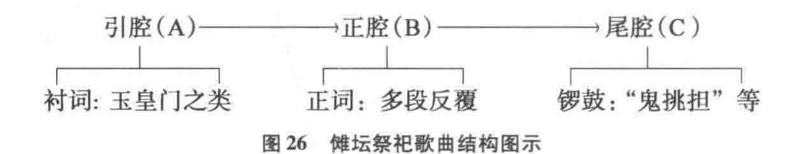


图26　傩坛祭祀歌曲结构图示

这种原始曲式形态，至今在傩仪唱腔中，乃至一些土家族民歌（如孝歌、哭嫁歌等）中都有所存在，有的民歌虽不甚明显，其痕迹也依稀可见。

二、次生性特征 贵州土家族人民聚居的黔东地区，曾在相当一段历史时期隶属于楚和巴蜀，加上乌江水路之便，使其自古就受巫楚和巴蜀文化的影响较深，尤其对土家族人民的民俗、宗教、文化、艺术等社会意识形态产生巨大影响，傩仪音乐也在一定程度上受其影响更是不言而喻。这从土家族民间艺术的古风遗韵中可以得到佐证。

在现存的土家族民歌中，最能代表土家族音调的当属傩坛仪式歌曲，其次是薅草锣鼓、哭嫁歌、孝歌等。这些民歌以羽调式为主，徵调式次之，旋律音调的突出特点是强调羽、商二音在旋律中的作用，如流行在思南张家寨乡的《送郎歌》，全曲就羽、宫、商、角四个音，其中羽、商二音总是在重要的节拍位置或较长的时值上出现，而羽、商之间的纯四度音程较平稳地进行，使曲调情绪深沉而含蓄，给人一种哀怨凄切之感。

音例 118：

送 郎 歌

1 = F $\frac{2}{4}$

6 3 | … … | 2 1 6 | 3 3 2 1 6 | 3 3 3 2 | 1 2 3 1 2 |

(衣 沙 也嗬 衣) 送 郎(嘛)送在 (郎 郎喽) 床 当 头(嘛)

1 3 2 | 3 3 2 1 6 | 1 2 6 1 2 | 1 6 6 3 6 1 6 | 6 – ‖

(牛儿郎) 打 破(里)灯盏 (撒拉也火喂) 倒 泼 油(啊 喂)。

（田应贵唱，邓光华记录）

此外，以“羽—宫—角”三音构成的三声调式音列也较典型。这种由一个小三度与大三度结合而成的调式，产生一种“似羽非羽、似商非商”之感，如《安安送米》中庞氏的一段唱腔《婆婆叫我为何因》：

音例 119：

婆婆叫我为何因

1 = E $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

3. 2 1 6 | 3 2 1 6 | 6 6 | (匡七 匡七 匡 |

师 (哦) 玉 皇 (哦) 门 (呀)

台七 台台 | 七台 七台 | 匡七 台七 | 匡 ） 2 1 33
我 忽 听(那)

1 1 2 1 0 | 2 1 2 1 | 6 0 2 | 3 1 3 3 2
婆 婆(哎) 叫 一 声 (哎) 我 慌 忙 来 在

1 6 0 2 3 | 1 6 |（匡 七七 匡 匡 | 台 七 七 0
绣 房 门 (哩)

匡 七 匡 | 七 0 ） | 3 3 3 1 3 2 1 0 | 1 1 2 1 6 0
陈 氏 来 在(也) 傩 坛 上(嘿)

1 1 3 3 2 | 1 6 0 2 3 | 1 6 |（匡 匡七七 匡 |
婆 婆 叫 我 为 何 因 (呢)

台 七 台 七 | 匡 七七 匡 匡 | 七 台 七 台 | 匡 匡 | 七 0 ）

（田应贵唱，邓光华记录）

有的曲调虽然在此基础上有了发展，变成了四声或五声音列，却仍以羽、宫、商三音为其调式骨干音，羽、商交替与互融的现象十分突出，如：

音例 120：

交 标 歌

1＝C $\frac{2}{4}$

0 2 1 | 2 1 2 1 | 1 3 2 | 2 1 6 5 | 5 6 1 6 2 1 |
手拿，二 十 四(嘛) 红 标 (哦) 有 交 处，无 交 处，

1 2 2 6 5 | 2 1 2 6 | 2 1 2 2 | 2 1 2 |
有 (哎) 交 处， 交 与 证 盟 三 十 三 天 车 前 去，

1 1 6 | 3 1 2 2 | 1 3 2 | 3 2 1 3 | 1 6 :‖
马 口 回， 车 前 马 口 去 交 (吔) (哦) 标 (嘛)。

（张毓福、张金明唱，高应智记录）

另外，在土家族傩仪歌曲中，以“商—徵—羽”为骨干的商调式音调也很典型，它对贵州土家族其他民歌影响甚大，常常对其他调式产生渗透作用。无论在羽调式或徵调式民歌中，都随时可见到它的踪影。也许贵州土家族民歌中那阴郁幽暗的色彩便是这一因素所致。

追源溯本，这些神秘的调式形态同历史上的荆楚巫音是有一定渊源的，或者说这些充满傩风的土家族民歌在很大程度上就是荆楚巫音的遗存。其实，这方面古人早有所论，西汉刘向在《战国策》中指出：“郢人作《阳春白雪》，其调引商刻羽，杂以清角，流徵。”这就道破了楚人作歌在调式思维方面的奥秘。迄今，一些研究荆楚巫音的学者对此也先后提出了自己的看法。有的认为“引商刻羽”是一种临时性的旋宫犯调手法。即前调之商转为后调之羽；或前调之羽转为后调之商。故而形成似商非商、似羽非羽之感。至于“杂以清角、流徵”，这里的“清角”、“流徵”均系指音名。清角即第四音级，“流”则徵升之意，“徵徵”即徵升徵音。正是这些特殊音级构成了荆楚巫音的特殊调式。联系贵州土家族地区曾在历史上同荆楚文化的渊源关系，可以肯定，这便是形成土家族傩仪音乐外来因素特征的渊源之一。当然，这些外来因素已逐渐同当地民歌相结合，形成一种新的文化层，即次生性文化层。由此可见，贵州土家族傩坛仪式音乐中强调羽商二音现象绝非偶然，它是荆楚巫音通过傩仪、傩戏作为载体得以传承下来的历史遗绪，是土家族傩仪音乐在共时性文化生态环境中对共生的各种文化作横向吸收与融合的结果。因此，音乐形态产生一种跨民族、跨地区特点。

第二节　戏曲型唱腔的基本规律

一、结构规律　傩仪戏曲型唱腔是在传统正戏的基础上，吸收当地花灯、薅草锣鼓、孝歌、高台戏以及某些外来戏曲音乐形成的，虽然比较杂乱，却呈现出多彩多姿的特点。这类唱腔同祭祀型唱腔相比，有着明显的进步，一是唱腔结构上的变化，其乐句或乐段的结尾都有了二至四小节的过门，这是同戏曲型唱腔有了丝弦乐伴奏分不开的。在唱腔曲调方面，也出现了多种变化手法，如加花、增板、移调、加速、换尾、移宫变调等。因此，唱腔表现力有了明显增强，已能根据唱词语言、情感的变化而产生相应的曲调，这同封闭性的祭祀型唱腔相比，已有了较大的差异。下例选自德江傩坛外戏《陈幺八讨小》中的唱段《夫妻倾吐内心话》：

音例 121：

夫妻倾吐内心话

（插戏《陈幺八讨小》唱段）

1＝F 2/4 3/4

(匡七 台七 | 匡台 匡 | 台七 台七 | 匡七 匡七 | 台七 台七 |

七台 七台 | 匡 0) | 5 5·555 | 5555 27 | 6 5·555 |

5555 27 | 56 52 | 56 5257 | 6·535 3535 |

35 7 5 6 | 5 6 5 5 | 3 5 2 0 | 52 0 52 0 |

3561 6535 | 2 535 | 2 535 | 3 2 －) |

2 2· | 11 27 | 2 2 7 | 27 2 | (35 32 | 16 2 |

昨 日 长于(哎) 飘 哎 游 耍(呀 啊)

6· 5 52 | 3 13 | 2 －) | 33 5 | 33 7 | 15 5 |

朋友(哎) 与我(哎) 说根(哩)

3 2 | (5 23 | 56 55 | 753 2723 | 57 35 13 |

芳 (哦)

2 －) | 2 2· | 73 27 | 2 7 | 23 2 | (35 32 |

夫 妻 年方(哦) 半 百 大(哟 哦),

76 2 | 6· 5 52 | 3 13 | 2 －) | 53 5 | 5 3 7 |

因此(哦) 今 日 才

65 3 | 37 2 | (5 2356 | 55 753 27 | 56 35 13 |

不归(也) 家(啊)

2 －⌇) | 2 2 2 | 7 2 3 7 | 2 3 7 | 3 7 2 | (3 5 3 2 |

不 觉(哪) 来 在(哎) 屋 檐 下(啊),

7 6 2 2 | 6· 5 5 2 | 3 3 1 3 | 2 －⌇) | 3 3 5 | 3 5 7 |

耳 听(哎) 穆 氏(哎)

3 3 5 | 5 3 2 | (5 2 3 | 5 6 5 5 | 6 3 2 7 | 5 6 3 5 1 3 |

可 在(哎) 家(也哎)

2 －) | 2 2 3 | 7 3 2 7 | 7 3 7 | 3 7 2 | (3 5 3 2 |

我 拖(哎) 根 板 凳(哎) 来(哎) 坐 下(也)哎,

7 6 2 | 6 5 5 2 | 3· 3 1 3 | 2 －⌇) | 3 3 5 | 3 5 7 |

夫 妻(也) 坐 下 才

7 5 | 2 3 2 | (5 2 3 | 5 5 6 5 3 2 | 5 6) 3 5 1 3 |

昨 商 量。 八娘 接唱:

2 －⌇) | i 5 | 7 5 3 2 | (2 2 5 3 5 | 5 －⌇ ‖

(小旦腔) 昨 夜 望 你……

5 3 5 7 | 6 5 2 3 | 5 －) | 0 0 | 0 0 | 5 3 5 |

陈:(问 做 什么 哎) 望 你 也

7 2 7 | 3 3 5 | 5 3 2 | (5 2 3 | 5 5 6 5 3 2 |

回 来 也 做 庄 哎 稼 也 哎,

5 6 3 5 1 3 | 2 －) | 2 2 2 3 | 2 0 | 2 2 2 7 |

陈接唱:(小生腔) 我(也) 昨 夜 (哎) 我(也) 望 你

2 2 3 | 2 3 2 | (3 5 3 2 | 7 6 2 | 6 5 3 2 | 3 1 3 |
回 来 (啊),

2 − | 0 0 | 0 0) | 3 3 5 | 1 2 7 | 3 2 3 5 | 5 3 2 |
八娘问:纺 什么 哎 望你也 回来也 纺棉 呢 花(也哎)

(5 2 3 | 5 5 6 5 3 2 7 | 5 6 3 5 1 3 | 2 −) | 2 2· |
夫 妻

3 7 0 3 | 7 7 3 | 3 7 2 | (6 5 5 2 | 3 1 3 | 2 −) ‖
倾吐 就 内心(也) 话(也)

(张毓福、张金明唱,高应智记录)

很明显,这类唱腔已经具有了一定的板腔因素,除乐句或乐段之间有了相应的过门外,唱腔的板式特点也开始形成,无论是由二乐句构成的乐段,还是四乐句构成的乐段,都是建立在上、下句基础上的,而四乐句乐段大多是二乐句乐段的扩充,因此,上下句之间始终保持一种对称、平衡与等比的关系。一般说来,上句为头腔,下句为二腔,头腔与二腔板式对等,即均为八拍、十拍或十二拍,在实践中,往往前二乐句是一个完整乐段,头腔与二腔对称,继而又根据唱词的变化对曲调作适当伸缩,但尾句仍然回到二腔上来。这里,我们仅以傩坛仪式剧《安安送米》中姜师的一段唱腔加以论证。

音例 122:

姜相公写休书双眼泪流

头腔 · 上句

3 1 2 3 2 3 | 5 5 3 3 − 21 | (大 大 七 大 匡) |
姜 相 公 写 休 书 (啊)

3 2 7 2 7 | 7 1 6 6 − | (匡 七 匡 七 匡 |
双 眼 流 泪 (呀)

台 匡 台 台 匡 台 匡 匡 | 台 匡 台 台 匡 台 匡) |

二腔·下句

3 3 5 3 2 | 1 3 2 1 6· | (大大 七大 匡) |

我母亲（呀）　押逼 我（呀）

0 1 2 3 3 2· 2 1 | 1 6 6 － | (匡七 匡七 匡 |

要把 妻休（呀）　了　（呀）

台匡 台台 匡台 匡匡 | 台匡 台台 匡台 匡) |

头腔·三句

2 5 5 3 2 3 | 5 2 5 3 2 1 | (大大 七大 匡) |

庞三 春（呀）　她无 过（呀）

2 3 7 2 1 6 | 2 1 6 6 － | (匡七 匡七 匡 |

我怎丧良心　（呀）

台匡 台台 匡台 匡匡 | 台匡 台台 匡台 匡) |

二腔·四句

2 1 2 － | 2 1 2 1 6 6 － | (大大 七大 匡) |

倘若是　我不 休（呀）

2 3 2 1 6 | 1· 6 6 － | (匡七 匡七 匡 |

母亲 碰（呀）　死。

台匡 台台 匡台 匡匡 | 台匡 台台 匡台 匡) |

（尾句重复）

（田应贵唱，邓光华记录）

按照戏曲声腔的一般规律，上下两乐句应结束在不同的音上，即上句落下属音，下句则落调式主音，这样才能使调式关系得到明确，并构成乐段末尾的半终止或终止，使上、下句之间成为一种明确的对比关系。然而，傩仪戏曲型唱腔则不一样，它不论是原型头腔、二腔，还是变化后的头腔、二腔，其句（段）尾的落音都同在羽音上（如上例），从而，使唱腔的情绪变得更加悲愤、抑郁。

二、调式规律　随着戏曲型唱腔的发展变化，其调式也变得逐渐丰富起来，最常的是徵调式 $\underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{6}\ 1\ 2$ 四音列与 $\underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{6}\ 1\ 2\ 3$ 五音列；以及羽调式 $\underset{\cdot}{6}\ 1\ 2\ 3$ 四音列与 $\underset{\cdot}{6}\ 1\ 2\ 3\ 5$ 五音列。其中，大多是一些级进式的五音歌，由于少有起伏，旋律显得平直，具有念唱之风。除此之外，还出现一些带偏音或变音的综合六声调式或综合七声调式。其音列形式为：

$$2\ 3\ (5)\ 6\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3} \qquad 2\ 3\ 4\ (5)\ 6\ {}^{\flat}7\ \dot{1}\ \dot{2}$$

此外，在这些调式音阶中，由于基调音组结构上的多变性，造成其调式色彩上的多彩性，这种调式结构规律表现为：

1. 以一个基调音组构成的曲调，即曲调只有一个主音和一种调式，这里又有两种情况：一是曲调自始至终围绕骨干音进行，没有渗入其他调式成分，它们常以主音开头（也有以下属音开头的），以属音或下属音作中结音，并以主音作结束。这类唱腔质朴、明朗，具有一定的大调色彩。二是曲调以一种基调音组为基础，同时渗入其他调式成分。其中，尤以羽调渗入徵调的情况最为典型。由于两种调式的融合，曲调呈现出丰富的色彩对比。

2. 由两种或两种以上基调音组混合成的调式唱腔，它既有别于前面所说的那种“一个音调渗入另一个音调”的状况，但又没有构成明显的调式交替，如：

$\underset{\cdot}{6}\ 1\ 3\ 5$ 的混合，它既有羽调的优美、柔和，又有宫调的刚劲、明快。

$\underset{\cdot}{5}\ 1\ 3\ 6$ 的混合，这类曲调情绪爽朗、活跃，具有歌舞音乐的调式特点。

第三章　傩仪音乐与土家族民歌的关系

贵州土家族民歌十分丰富，绚丽多姿，按主要体裁归类有山歌、薅草锣鼓、劳动号子、礼俗歌、祭祀歌等。每个大类中又包含许多小类，在这些多彩的民歌中，有许多是同傩仪音乐交织在一起的，它们互相融合，难解难分，到底是谁影响谁，迄今难以作出定论。但是，据掌握的材料分析，早期的原始傩腔应为土家族民歌的源头之一，而后期的傩腔，尤其是戏曲型傩腔则又从大量的土家族民歌中吸取养料，从而不断充实和发展自己。因此，它们的关系既是源与流的关系，又是相辅相成的关系。但是，作为中国传统文化中最为稳定的一种巫傩文化体系，它对各种艺术门类的辐射面与渗透力，已是毋庸置疑的，这里，仅从以下两方面作一点分析。

第一节　从形式与内容上看

贵州土家族民歌中最有代表性的是薅草锣鼓、哭嫁歌、孝歌等。薅草锣鼓又叫打闹山歌，是土家族人民在长期生产劳动中集体创作的一种直接为薅草劳动服务的民间歌唱形式。一般由二人演唱，一人按节击鼓，一个应点敲锣，锣鼓间歇，歌声即起，这是一种十分特殊的民歌表演形式，或领唱、或齐唱、或对唱、或众人帮腔。他们常常跟在薅草队伍的后面，哪里薅草落后了追到哪里，边敲边唱，见景生情而即兴发挥，唱腔丰富而感人。

从表演结构上看，薅草锣鼓表演多由四个部分组成，即：歌头、请神、扬歌、送神。这四个部分基本上包括了整个薅草劳动的过程——从出工、鼓劲、休息到收工，以及劳动张弛的取舍，都有相应的、传统程式化的歌腔。如请神有《请神号》；出工有《出工号》；休息有《凉风号》、《茶号》；傍晚有《收工号》、《送神号》以及内容广泛的花花号等。这些歌腔内容十分丰富，有歌唱人类起源、民族变迁的；有歌唱民俗风情、岁时节日的；也有传承生产、生活知识的。据民间艺人介绍，过去的请神号、送神号等都是在仪式中进行的，必须在安师请圣后才歌

唱，内容涉及的神祇很多，除歌娘、歌爷外，还有川主、土主、药王三圣、八部大神。在主体部分的扬歌中，还有许多生动的民间传说、历史故事。如水淹二层、兄妹成亲的神话，盘古开天辟地的传说等。以上事实说明，薅草锣鼓无论在形式与内容方面，很多都是同土家族傩仪音乐相近或相同的。据了解，薅草锣鼓中的请神、送神仪式便是直接来自傩坛仪式中的“开坛”与“闭坛”。所以，其歌中涉及的神祇——川主、土主、药王、八部大神等也正是傩坛的主神之一。至于那些有关宇宙诞生、人类起源方面的传说，如《洪荒歌》、《盘古歌》等，从流行的手抄本可以判定，它们都是来自当地的传统傩坛巫书。

土家族哭嫁歌是土家族妇女集体智慧的结晶，与其说是哭嫁，不如说是借机发泄内心的苦痛，或淋漓痛诉，或凄苦吐情，深刻揭示了土家族妇女在封建礼教迫害下的外在挣扎与内心冲突，从而控诉了宗法制度吃人礼教的残酷本质。这个在土家族特定历史背景下形成的文化现象，表面看起来同傩文化没有什么根本的联系，但如果深入分析和解剖，就不难看出它们之间的某些内在联系。如在演唱程式上，哭嫁歌也由哭开场、哭神祇、骂媒人与刹鼓四部分组成，这显然同薅草锣鼓的歌头、请神、扬歌、送神结构形式是如出一辙的。傩仪歌曲的结构元素在这里留下了深刻的印痕。从哭嫁歌的哭神祇部分内容来看，除了哭天地、哭祖先外，还包括一些具有娱乐性、知识性的内容，诸如宇宙起源、人类起源方面的神话传说同样被纳入哭嫁的内容，而这些唱词蓝本绝大多数也是从傩戏抄本移植过来的，这就使它从形式到内容都透露出傩文化形态方面的蛛丝马迹。

孝歌，也叫哭丧歌、闹丧鼓，是土家人民为悼念死者而举行的一种祭祀性歌舞活动。土家族人的丧葬仪式十分隆重，其中的“绕棺”、“发丧”等都是在歌舞中进行的。历代祖先们认为，人死是灵魂升天的表现，因而，唱孝歌总是在热烈的歌舞与鼓乐声中进行的，体现了一种哀而不悲的美学情趣。

孝歌历史悠久、流传面广，除在贵州土家族地区外，湘、鄂、川土家族地区均有流行，据民族学专家研究，认为孝歌的形成同古代巴人的祖先崇拜、图腾崇拜有关。而傩文化正是远古先民祖先崇拜、图腾崇拜的产物。因而，孝歌同傩文化之间是有着一定渊源的。它们之间不仅在演唱程式、崇拜神祇、音乐特征等方面有许多共同之处，甚至，在某些内容上也颇为接近。如黔东流行的孝歌中，有一种盘歌形式，是通过一问一答、载歌载舞的形式表演的，非常生动活泼，一看就知道，这就是土家族傩坛中的“和坛”仪式表演。“和坛”以盘歌为主要形式，巫师们称为问根生，其内容十分丰富，从天地的形成、人类的诞生、傩仪的来历、三教的形成到当地的民俗风情，猜谜解字、闲言趣事、插科打诨等均是盘歌的主题。孝歌中的盘歌显然是受傩仪活动影响所致。当然，采用盘歌形式的不仅是孝歌，土家族山歌、薅草锣鼓、花灯、小调中都有这样的形式，说明傩仪、傩戏在土家族地区的影响之深。

除以上几种民歌外，土家族劳动号子、说春歌、上梁歌、祝寿歌、划干龙船

歌以及花灯歌舞等，都在一定程度上受到傩的影响，或在文化背景方面，或在音乐形态方面；或深或浅，或多或少。总之，它们都仿佛被涂上一层傩文化的色彩，这是在土家族特定历史背景和文化生态环境下所产生的特殊文化现象。

第二节 从旋律发展上看

随着历史的发展，贵州山区的面貌有了较大改变，文化事业也日渐繁荣。在这一背景下，贵州土家族民歌的发展也较快。经初步研究，我们发现不少土家族民歌均同当地的傩仪音乐具有一定的渊源关系，有的甚至直接从古老的原生性曲调——傩仪巫歌演变、发展而来的，或在此基础上受到外地民歌、戏曲、曲艺的影响和启迪，在节奏、节拍、调式、和声、曲式、旋法等方面得到丰富和发展而逐渐形成的。这种既保持了古傩遗风，又有所创新和发展的现象，是土家族民歌在傩仪音乐影响下产生的一种进化因素反映，下例是一首比较有代表性的傩仪唱腔：

音例 123：

万般还要老师传

1 = A 4/4

3 – | 3 1 3 3 | 2 3 2 1 6 | 1 3 2 1 | 3 3 2 1 | 6 6 ‖

(哦!) 洞庭 湖内 牡丹 开， 头班 去了 二班 来 (吔)。

（田应贵唱，邓光华记录）

这是一个具有普遍性和代表性的傩仪祭祀型音调，它对土家族的其他民歌影响甚大，思南薅草锣鼓《再不喊号不实在》就是在此基础上形成的。

音例 124：

再不喊号不实在

1 = A 4/4

3 3 2 3 – | 3 3 2 1 – | 3· 2 1 6 1 | 2 – 3· 2 1 1· 6 1 – ‖

再 不 (吔) 喊 号 (喂) (沙 吔 洋) 嗬 沙 咿

（包文虎、包文富唱，刘朝生、史展尤记录）

很明显，这是一个以“角、商、宫”三音列为核心的传统音调，并且表现出从“角”下行到“宫”的倾向。调式色彩较柔和舒婉，这个原始的傩仪音调不仅影响了薅草锣鼓，而且在乌江船工号子《扬花号》中也得到了较大发展。

音例 125：

扬 花 号

1 = F

稍慢、自由地

3 1 2 1 6 3 2 1 2 1 2 1 6 － － － 0 0 |

开船 （喽 嗽）

6 1 2 1 3 2 1 #4 0 0 0 3 2 | 2 1 2 1 3 6

（嗽嗽） （吆） 以前

1 3 3 3 2 1 0 3 2 | 1 2 3 2 3 2 | 2 1· 6 － － ……

（嗽 吆） （嗽） 船 在 资 本 家 （嗽 吆）

（吴汉民唱，汤岳、邓光华记录）

这首《扬花号》虽然保持了以上两首传统音调的特点，但由于强调了羽音，形成了“角、商、宫、羽”四音列音调，其乐节（或乐句）的落音：“宫音”已被羽音所取代，旋律突出了“角、宫、羽”骨架，调式由宫转羽或宫与羽交替，加之在节拍、节奏、曲式、旋法方面的变化，使整个曲调较原薅草锣鼓《再不喊号不实在》有了明显的变化和发展。

不仅如此，这个传统的傩仪音调随着历史的变迁与民族的发展，它又由单声部旋律演变为多声部旋律，变得更加绮丽多姿，乌江船工号子《太阳出来照白岩》可以说就是这方面的典型例子。

音例 126：

太阳出来照白岩

1 = D

サ 3 3· 7 2· 7 5· 3 5 3 2 |

（哟！ 打 哟）

1 = G $\frac{3}{4}$

（领甲）

（领乙）
太阳出来（哟）照白岩（哟　哟　嗬）

（合）

（哎！

金花　银花（来）掉下岩（哟）（哟　嗬）

（哟　嗬）

打哟

金花　银花（才）我还爱（哟）

2/4 5 3 2. | 2 0 ||

打， 哟

2/4 0 0 | 0 0 ||

2/4 0 0 | 0 0 ||

①“打哟”，录音不清，这里记的是谐音。(下同)

②“水份儿”，方言，水汪汪的意思，形容美丽。

（黎世魁、黎启厚等唱，罗斌、邓祖纯、邓承群记录）

这是一个双领众和的三声部号子，虽然，领乙声部仍保留了《再不喊号不实在》那“角、商、宫”三音列的特点，但由于声部的叠合、调式的变化，使整个歌曲从形式到内容都起了一个质的飞跃。这种多声部号子非常有特点，在三个声部中，第二声部（领乙）为主腔，陈述型，旋律结构较完整，具有一定的独立性，傩仪核心音调正是在这一主腔上得以体现的。第一声部（领甲）为衬腔，抒咏型，旋律结构不完整，常常是时隐时现，对主腔起着陪衬作用。第三声部为和腔，节奏深沉有力，对领部起着应和作用。这种源于傩腔的多声部民歌已发展成一种具有复调因素的民间合唱雏形。

在调式调性上，这个多声部号子也自生异趣，领甲一改平常声部间调式同一的模式，其第一声部上出现了在主腔调式（即第二声部）之外的徵调旋律，构成了相距五度的调式重叠现象，旋律进行也由原生曲调的波谷型变为起伏较大的跳进型。从傩仪核心音调《万般还要老师传》到薅草锣鼓《再不喊号不实在》，再到乌江船工号子《扬花号》，以及多声部号子《太阳出来照白岩》的演变规律，证明了贵州土家族民歌在傩仪原生音调的基础上有了很大的进步和发展，这种发展因素是贵州土家族民歌，在历时性的纵向发展中自身演变的体现。

第四章 傩仪歌曲唱词的类型与特点

傩仪是傩坛祭祀活动的主要形式，傩仪歌曲是为傩坛祭祀服务的，因而，其唱词风格具有浓厚的巫门色彩，即使是傩坛仪式剧中的唱词，也在一定程度上保留着巫觋祭词痕迹。然而，这并不等于说傩仪歌曲唱词都是千篇一律为鬼神服务的，因为，我们在前面已经提到，傩坛祭仪是在歌舞、戏剧等活动过程中完成的，因而，充满了娱乐性与趣味性，即使在十分严肃的祀神仪式中，也少不了生动诙谐的情节。加之，在历史演变过程中，它还从儒、佛、道等人为宗教中汲取了营养，并融合了一些地方民歌、舞蹈与戏剧的因素，这就使其唱词逐步形成了多种风格。我们从内容、形式及其功能特点，将其划分为巫词型、咒词型、民谣型、道歌型、佛歌型、戏曲型六大类。

第一节 巫词型

巫词是巫术仪式中巫师念唱的祭词。由于巫术是神秘莫测的，所以，其唱词也具有一定的神秘色彩，甚至具有一定的法术意义。其目的是要造成一种迷茫、深邃，甚至蛊惑的吸引力。贵州土家族傩坛活动，实际上是一种巫术活动过程。因而，傩仪唱词保留了较浓厚的巫术色彩。从内容上看，它离不开观师请圣、酬神、媚神；从神学观念上看，它离不开阴阳五行、八卦甲子；从形式上看，它离不开鸣锣、击鼓、号角之类。这种巫词型结构大多是一些七言对偶句，是一种不断重复的上、下句的原始歌谣体，一首唱词短则几行（对），长则数十行、数百行（对），甚至上千行（对）不等。它们几乎都是七言二句式结构，如：

淡月疏星绕进章，仙风吹下玉炉香。
四层古业通盟殿，一朵祥云奉玉皇。
一张桌子四角方，张郎设下鲁班庄。

四面雕起鱼跃笋，一堂法事在中央。
南山松柏枝枝茂，白海桃花朵朵香。
对对娇娥来献酒，金童玉女送诗章。
泥鳅山前会孔子，背得从头诗一篇。
三人姐妹过西天，要去傩坛会师尊。
三人姐妹去飘海，各显神通转回来。
老君骑牛过东海，踩得东海水又深。
……

这种千篇一律的结构形式，难免给人以单调和枯燥之感，因而在发展过程中，逐渐产生了一些变化。如有的将每段的上句变为两节，每节三言，形成“三三七”句式结构。

锣沉沉，鼓沉沉，仙家要和五瘟神。
烧张纸，烧张钱，免得冤家暗缠人。
钱一张，纸一张，和神仙家到五方。

有的甚至将上句变为十言（九言），下句仍保留原有字数，有意造成一种非对称结构，以增加动感与活力。

上洞桃园出在何州府，戏子出在何州城？
上洞桃园在（那）陈州府，戏子出在南京城。
上洞桃园又有几丘土，一去丢荒几多年？
上洞桃园又有九丘田，一去丢荒九千年。

除七言二句为基础的句式外，也有一些五言二句的，但它们并非一成不变，有的可以交替出现，有一定的灵活性。从段式结构上看，这类祭词大多没有明显的段落感，根据需要它可长可短。如“四大坛”仪式的祭词，有的可长达几百行。而有的祭词却只有十来行。总之，这种巫术色彩较浓的祭词，是一些原始祭祀歌谣的遗存，从其简朴的结构特征中，可以看出原始宗教文化那特有的对称美学规范。

“观师请圣”是傩坛祭祀中的一项重要仪式，所以，迎神、送神、请师的祭词较多，是一种有代表性的祭词。但是，由于神祇的名讳长短不一，所以，显得较为杂乱，有的四言，有的五言，有的七言，有的甚至是四、五、六、七相间成篇的。如：

鸣锣三声，击鼓三通，晓报何神？晓报何祖？晓报东方东九夷，九夷大将军，

九九八万一，八万一千马和兵；南方南八蛮，八蛮大将军，八八六万四，六万四千兵；西方西七戎，七戎大将军，七七四万九，四万九千兵；北方北五狄，五狄大将军，五五二万五，二万五千兵；中央中三秦，三秦大将军，三三义进九，九万九千兵。吾师不发你在何方去，发你在某氏门中，十字路头，五字路口，安营扎寨。速拿三魂归身，七魂附体，听今施行。

师鸣锣三声，击鼓三通。晓报何神，晓报何主？晓报此境之地。男子登方大帽，速备锄头犁耙；女子摘下耳环，速备灯笼火把，逢山修路，遇水搭桥。大路常常修开二丈，小路堂堂修开八尺。高处挖来填矮处，高低修得一坦平。再等一时二候，庐山九郎、圣主三郎，统兵来到，千兵急行，万兵急走。……

有的则是以七言为基础，根据需要临时增减字句的结构，因而，毫无规律可言。这是一种以吟唱为主，间以说白的形式，纯粹是为傩坛祭祀服务的。

鸣角一声启三声，
声声拜上请何神？
拜请上坛七万七千祖师祖，
拜请下坛八万八千马和兵。
鸣角三声启六声，
声声拜上请何神？
拜请五方五斗皇坛门三清主，
拜请掌印童子三将军，
鸣角三声启九声，师郎拜上请何神？
拜请上元法祖、中元法祖、下元法祖、三元法祖满堂神。

有的请神祭词十分具体，几乎把所有的神祇或祖师的名讳都一一念出来，由于傩坛神祇太多，除傩坛神外，还有许多佛教神、道教神以及民间性神祇。于是，贵州土家族傩坛逐渐形成了一个约定俗成的神灵系列，即：以玉皇上帝为首的民神系列，以傩爷、傩娘为首的本祖神系列，以“三清”为首的道教神系列。请神祭词是根据这些系列编辑而成的。

证盟三十三天昊天至尊金阙玉皇上帝，
中天星祖北板紫微消极灾解厄延生大帝，
五岳五天对帝五宫五盟皇后夫人，
西天三乔天母九宫仙娘，
傩牌会上勾销子愿三部判，
流音门下五姓男女孤魂，

三元法祖曹官，天枢院内腾录仙官，
年月日时四值功曹，当方土地传递等神，
青天门下万化百神，地傩会上小山人马，
祖师三天扶教辅玄礼道大法天师张真君，
肇兴起教杜康造酒仙师，桓侯大帝剖尝，
菜郎童子、营厨四官马上进财尊神，
五云五座粮食群生谷神……

阴阳五行是中国巫术的思想核心，土家族傩坛在其大小法事中，也处处运用阴阳五行之原理。巫师们认为，人类宇宙最初之活动力均由阴阳二气交错化生。天地之形成，人类之诞生，事物的兴衰，四时之流变，以及人类的德行等无不与阴阳五行有关①，因此，东南西北中、金木水火土，成了傩坛唱词不可缺少的内容。无论傩仪歌曲还是傩戏唱腔，都不时出现以天地五方或金木水火土为内容的唱段。如：

一扫东方木城桥，毫光现桥桥影高。
木城扫出桥一座，木城兵马上仙桥。
二扫南方火城桥，毫光现桥桥影高。
火城扫出桥二座，火城兵马上仙桥。
三扫西方金城桥，毫光现桥桥影高。
金城扫出桥三座，金城兵马上仙桥。
四扫北方水城桥，毫光现桥桥影高。
水城扫出桥四座，水城兵马上仙桥。
五扫中央土城桥，毫光现桥桥影高。
土城扫出桥五座，土城兵马上仙桥。
扫座天桥、仙道、天师、先祖、神灵天仙桥上过，
五营兵马地仙桥上行。
华山人主二帝君王桥上过，
五岳五天桥上行。

有的祭词将八个卦位同天、地、风、雷、水、火、山、泽八种自然现象相结合，组成一些既有巫术色彩，又有文学色彩的唱词：

---

① 邓光华：《傩与艺术·宗教》，中国文联出版公司1993年版，第243页。

乾天赐福降祯祥，坎卦水边洗垢强，
艮中山险无妖藏，震上雷声惊鬼隐，
巽风发发扫灾殃，离宫火是焚香仪，
坤地凡城叩彼苍，兑泽纷纷法雨洒。
乾画三连起伏羲，坎中漫水海沧湄，
艮宫覆碗山峻顶，震类仰盂雷电随，
巽卦断得风浩大，离爻许是火光熙。
坤元玄别六方镇，兑上铁头雨泽旋。

更突出的是，有的还将八个卦位同历史典故相结合，构成生动有趣、知识性强的唱段，如：

轩辕黄帝生九子，九子分坐九州城。
长子贪狼坐冀州，次子据门扬州城。
三子禄存青州坐，四子文典兖州城。
五子廉贞雍州坐，六子阳分在徐城。
七子破军荆州坐，八子辅弼梁州城。
只有九子无坐处，稳坐镇守中宫城。

有的甚至将东南西北中、金木水火土同二十八星宿相配，组成一些构思巧妙的唱词：

一排东方木城楼，木城兵马在里头，
土城楼上排星宿、排星斗，角左氐房心尾箕；
二排南方楼二座，南方有座火城楼，
火城楼上排星宿、排星斗，井鬼柳星张翼轸；
三排西方楼三座，西方有座金城楼。
金城楼上排星宿、排星斗，奎娄胃昴毕觜参；
四排北方楼四座，北方有座水城楼，
水城楼上排星宿、排星斗，斗牛女虚危室壁；
五排中央楼五座，中央有座土城楼。
土城楼上排星宿、排星斗，穿奉衡奉毕风飘。
二十八宿排完了，满天星斗照东君。
排楼仙师请退位，催楼仙师下凡尘。

除以上几种巫词型唱词外，还有一种专门为释卦而歌唱的唱词——卦词。卦词是巫词型唱词的重要部分。如前所述，傩坛共有三副竹卦（六片），按阴、阳、胜的判卦规律，每副可打成九卦，三副共有二十七卦，每卦都有一条相应的卦词。这类卦词通俗易懂，容易被人接受。如在《开红山》[①] 法事的滴血判卦中，巫师根据血滴在纸卦的方位上加以判断，然后念唱卦词。

血滴乾宫内八卦，定是祖辈未除灵。
血滴乾宫外八卦，诸神面前有信愿。
血滴乾宫一二三，天曹有愿不分明。
酬谢天傩皇宫殿，了除心愿得安宁。
血滴坎宫有凶灾，滴在内宫梦飞岩。
或是投河与落井，或坠消坑垒坟台。
血滴坎宫血相重，瘟部神祇到家中。
若还不知瘟疫怪，六畜有亏命该穷。

第二节 咒语型

咒语是巫师通过语言诅咒来驱魔压邪、祓除不祥的巫术手段之一。从属性来看也应划入巫词之列，但由于傩坛咒语较多，且具独自的特点，所以，单独成章叙述。

作为人类最古老的文化现象，咒语有着极为悠久的历史。早在原始时期，先民们就开始使用恶毒的语言驱逐邪恶，甚至把它当做一种富有魔力的武器，用以攻击仇敌，征服自然[②]。这是原始思维阶段人类深层心理激活与躁动产生虚幻力量的表现。正是这种虚幻力量构成了先民们对生命与死亡忧患的驱动之力，因而，咒语实为人类原始文化之遗存。今天，我们研究它对于了解原始文化无疑具有重要的学术意义。

咒语并非所有的人都能运用的，掌握咒语的人，被认为是具有实现一切愿望的神秘人物。如贵州土家族傩坛咒语就被看成是巫师在神灵附体时，规定在语言上的一种巫术。其功用主要是驱鬼酬神、消灾治病，是直接为傩坛仪式服务的，

---

① 为逢凶化吉，巫师作祭时，用一铁钉钉入脑心，或用尖刀划破额头，让血滴在纸卦上，用以判断吉凶，称为“开红山”。

② 葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社 1987 年版。

因而，它的使用范围很广，除“四大坛”、“八小坛”中经常用到外，其他小型祭祀中也经常使用，甚至，在仪式剧的表演中也不时出现画符念咒的情况。这就在原始咒语之外，还逐渐形成了一些以咒语为模式的咒语型咒词，并被广泛运用在各种仪式的祭祀之中。

比较原始的咒词，语言含蓄、神秘、晦涩，甚至充满蛊惑的力量。傩坛巫师由于缺少文化的缘故，很难原原本本地继承下来，除少数具有上述咒语的特点外，大都比较玄虚空泛，而且，宗教色彩较浓。加之，在传承过程中全凭口传心授，难免出现疏漏，所以，不少咒词常给人不完整的感觉。下面介绍的是其中比较有代表性的，如整齐的四字句咒词《金光咒》：

天地玄宗，万气本根，
广修意吉，正元神通，
三界四位，五帝师行，
体有金光，护法吾身，
视之不见，听之不闻，
包罗天地，养育蔽身，
万神伏礼，殁死雷霆，
鬼妖丧胆，精怪亡形，
内有霹雳，五帝私行，
金光速现，道法常存，
诵读万遍，身有光明。
吾奉太上老君急急如律令

类似的还有五字句咒词，如《玉皇咒》

志心皈命礼，弥罗无上天。
妙有玄中板，杳杳紫金阙。
太征无圣上，角落放光明。
寂寂浩无踪，玄范总十方。
湛寂真常道，挥我大神通。
悬空高上帝，玉皇大天尊。
急急如律令

七字句咒词也较多，而且富有代表性，这类咒词内容比较具体，针对性强，大多用于驱鬼逐疫，迷信色彩较浓，如《捆鬼咒》：

七令七圣七金刚，八令八圣八天王。
手执金鞭降魔鬼，头点火链走四方。
金魁搭在鬼头上，头昏眼花心又慌。
捉天魔、捉地魔，邪魔路上斩妖魔。
急急如律令

非规整的七字句也颇有特点，常常是五言、七言相间，句式也不对称，伸缩性较大。这种字句结构上的变化必然带来风格上的变化，如《雪山咒》：

观请雪山童子郎，头戴雪帽子，
身穿雪衣裳，脚踏雪水走茫茫。
一更下大雪，二更下大霜。
三更金鸡未报晓，山林树木响当当，
龙来龙蜕爪，虎来虎蜕皮，
山中鸟雀蜕毛衣，红火不蜕等几时。
急急如律令

这种非规整的七字句咒词还有《保生咒》、《回师咒》、《解俗咒》、《收魂咒》、《金刚咒》、《泥山咒》、《灵官咒》、《收邪咒》、《土地咒》、《起九龙海水咒》等。

傩仪中还有一种咒语型唱词，巫师们称之诰章。它也是一种攻击性的巫词，其形式、特点、功能均同咒语差不多，不同的是“诰”的威力更大一些，巫师们认为这是李老君亲自秘授的绝招。如《雷霆诰》：

仰请都天大雷公，轰天霹雳震长空，
头顶火链高万丈，脚踏雷鼓响咚咚，
运动东方甲乙木，南方丙丁火焰冲。
天雷将、地雷王，速来与吾灭凶殃。
我今念出雷霆诰，天下邪魔不敢挡。
四灵四圣四天王，八灵八圣八天罡，
雷公雷神虔奉请，我今召请速来临。

其他如《天关诰》、《法船诰》、《黑路诰》、《五雷诰》、《杨泗诰》、《二郎诰》、《马天君诰》等均属这个范畴。

纵观上述，我们发现傩坛咒语型唱词有以下几个值得重视的特点：一是咒词是一种典型的口头文学，因而，传播不受文化水平的限制，这正符合傩坛巫师因

缺少文化而全靠口耳相传的实际情况。但也由此带来另一个问题，即很难用较准确的文字将其记载下来。加之，在傩坛祭祀中，巫师念诵时速度甚快，而且喃喃不明，其内容含混不清，致使对咒词的保存和研究造成较大困难。事实上，我们在田野作业过程中，常常要花很大精力去分析和猜测。二是傩仪咒词属典型的封闭型，而且，很大程度上具有因袭性和保守性。所以，千百年来一直保持其原始状态，很少有编创的成分，在传承过程中即使有错漏也常常是以讹传讹。因为，作为一种语音信仰，它要求尽可能保留其口语的原始性，以确保语言的灵力，从某种意义上说，这并不是一件坏事，也许这正是它的价值所在。三是，咒词之所以能在土家族地区保存下来，是因为当地群众认为咒语是神人秘授的，所以，具有奇特的魔力。其实，这是原始观念的孑遗，是原始先民们囿于认识水平，寄希望于超自然力的虚幻心理的反映。在他们看来，人类只有依靠这种虚幻心理反映的力量才能抵御灾害，战胜病魔，夺取丰收。于是，这种观念逐渐形成一套媚颂神祇、诅咒恶鬼的仪式与方法，一方面唱歌跳舞，敬奉牺牲，以取悦神鬼；另一方面又铭心诅咒、劾治不已，竭力寻找镇魔压邪之法，咒语便是在这一前提下衍生出来的，正因为这样，它在傩坛才备受重视，以至于人们常把背诵咒词的能力当做衡量巫师水平高低的依据。

第三节　民谣型

一般说来，祭祀唱词的宗教色彩都是很浓厚的，傩坛祭词当然也不例外。但不同的是，傩坛是一个深深扎根于农村的民间宗教组织，其祭词受民间文学的影响极深，其中，有不少都具有民间歌谣的特点，因此，我们把这类祭词称为民谣型唱词。

顾名思义，民谣即民间歌谣，是一种可以歌唱和吟诵的韵词。广大群众对这种形式感到十分熟悉和亲切。贵州土家族地区的民间歌谣甚为丰富，除常见的“四季”、“五更”、“十绣”、“十二月花”外，还有“盘歌”、“猜迷歌”、“诙谐歌”以及用数字排头组成的歌等。傩坛艺人们深深懂得民间文艺在群众中的特殊吸引力。所以，在其仪式唱词中充分发挥了这一优势，使其枯燥无味的祭祀逐渐变得活跃起来，以下几种唱词是在土家族地区流行的民间歌谣基础上发展、演变而成的。

一、盘歌类　盘歌是土家族群众喜闻乐见的山歌形式之一，傩坛巫师在其仪式表演中，充分运用了这一形式，把宗教祭祀同娱乐活动结合起来，于载歌载舞中互相问答，一领众和，既达到了祭祀目的，又满足了群众的自娱需要，因而，

深受群众的欢迎。请看下面一段选自“投坛和会”仪式中的盘歌：

问：锣鼓打得响沉沉，二位先生听分明。
天王翻身哪一个？地王翻身哪一人？
人王翻身是那个？鬼王翻身是何身？
答：江边杨柳路边红，不知答案同不同？
天王翻身释迦佛，地王翻身李老君。
人王翻身孔夫子，鬼王翻身是妖精。
问：天傩地傩已明白，还有几句问先生。
上界傩牌几尺几寸几分长？又在哪里立神堂？
中界傩牌几尺几寸几分长？又在哪里立神堂？
下界傩牌几尺几寸几分长？又在哪里立神堂？
答：无人接声我接声，我来接住老先生，
上界傩牌九尺九寸九分长，大清大殿立神堂。
神堂立在三清殿，殿下金炉烧宝香。
中界傩牌七尺七寸长，八庙大殿立神堂，
神堂立在八庙殿，殿下金炉烧宝香。
下界傩牌三尺三寸三分长，梅山殿内立神堂，
神堂立在梅山殿，殿下全炉烧宝香。
……

傩仪表演中，盘歌的内容很广泛，除宗教内容外，其他如生产劳动、生活知识、民俗风情、历史典故、猜谜解字等都是盘问的主题，其唱词淳朴，地方性强，充满泥土的芳香。

二、猜谜类　猜谜是我国传统游戏的重要形式之一，是广大群众热爱生活、观察生活、长期积累生活的结果，它既是一种民间娱乐形式，又是一种口头文学，深受群众的喜爱。我国的猜谜活动具有两千多年的历史，谜语的种类也越来越多，傩坛巫师为了吸引信徒，便把这种形式搬到傩仪表演中来。根据傩坛祭祀的需要，他们主要选取了猜字谜的形式。字谜即古代的拆白道字类，它是根据汉字的形状、结构特点创造出来的。由于字谜词语明快、上口，具有民间歌谣的特点，所以，成了土家族傩坛祭祀中的重要祭词之一，思南等地的傩坛甚至把猜字谜列入傩坛的固定程式中，因而，猜谜类的唱词较为丰富，下面是思南张家寨傩仪中的几段字谜词：

说个十字不为高，腰间挂个大荷包。

我来把个“东”字认，主人求还傩家愿。
十字下来一堵墙，里头关只大绵羊。
羊儿不吃平地草，翻脚蹬开那堵墙。
我来把个“南”字认，户主求还新傩愿。
人王面前一对瓜，一颗珠宝献王家。
二十三天下大雨，和尚口里吐泥巴。
主家勾了新傩愿，“金玉满堂”送主人。
衣字旁边一口田，女子有口不能言。
一木打从田中过，母子三人不团圆。
主人了愿已完成，“福如东海”管万年。
一点点破天，乌云盖两边，
尔字来挑担，王字来换肩。
目旁来典礼，现出八神仙。
我来把个“寶”字认，明黄宝蜡敬神明。

除猜字谜外，物谜、事谜也常被用在傩仪中，而且，内容十分广泛，法器、道具、庄稼、林木、食物、衣饰等均可成为猜谜的对象。这些谜词构思巧妙、结构严谨、写意性强，而且，语言生动，音韵和谐，常使枯燥、严肃的祭祀活动一下变得活跃起来，给观众留下深刻的印象。

三、诙谐类　在多种形式的祭词中，最受欢迎的是诙谐类歌词。它语言轻松、活泼，富于幽默感，为广大观众增添了生活乐趣，得到美的享受，从而使精神生活得到充实与调剂。正因为如此，傩坛巫师才充分发挥了这个优势，将大量的诙谐类民谣搬到傩仪表演中，诸如《扯谎歌》、《说土地》以及运用谐音组词逗趣等。如“开坛”仪中地盘表演的一段：

说扯谎，就扯谎[1]，虱子上床脚板响。
万丈深潭老虎吼，柏树林中鲤鱼狂。
两个瘸子比跑赛，两个瞎子比看书。
两个聋子比对话，两个哑巴对山歌。
两个跳蚤比大腿，两个蚂蚁比耳朵。
扯把青菜来起火，烧干九江十条河。

此外，开洞仪式中，人物出场都有一段诙谐的念唱，有传统的念词，也有即兴编

① 扯谎：方言，说谎话的意思。

创的念词，下面是“引兵土地”的一段念词：

土地公、土地公，一口胡须打齐胸，
左边胡须偏得雨，右边胡须偏得风，
白天用来扫地下，晚上用来掸蚊虫，
时不来，运不通，忽然刮起旋头风，
把我胡子吹白了，人人叫我土地公。
……

又如：

一出台来公对公，蜈蚣怕的是鸡公，
鸡公只怕岩鸾打，岩鸾就怕起狂风，
狂风就怕土墙挡，土墙就怕老蛇捅，
老蛇最怕叫化子，叫化子怕的是肚空，
肚空就怕闯恶鬼，恶鬼就怕遇端公。

在傩仪祭词中，巫师们还喜欢用谐音逗趣，通过当地方言中某些相近或相似的语音，给人以联想，然后让人从中悟出相关的意思。例如当甲问乙的住址或有关地名时，乙并不直接回答州府县市的正确地名，而用相关的谐音表示，尽管有的字音并不准确，但当地人却听得懂，完全领会其意，因而使人感到别有一番情趣。

打开扇子开风府（开封）①
收拢扇于折将成（浙江）
棉花落水凫州府（福州）
秤砣落水沉渚人（成都）
高山滚石沿河现（沿河）
升子打水挹江人（印江）
岩上插旗石钎线（石阡）
牵牛拉车得疆沉（德江）
额上弹花眉弹线（湄潭）
马上开炮镇远城（镇远）
油菜开花黄遍县（黄平）

① 括弧内全系地名。

蜘蛛牵丝丝难成（思南）

这种民间语言艺术，生动而幽默，常能引起观众的共鸣，使他们感到人民群众的诙谐、幽默也被生动地渗透到傩坛仪式之中，从而，产生了强烈的感染力量。

四、其他　除以上几种形式常被引入傩仪中外，有的土家族民歌甚至被直接搬进傩坛。如“开坛”仪式中的一段唱词：

金盆打水来洗脸，象牙梳子手中存，
左梳左挽盘龙髻，右梳右挽插花缕，
盘龙髻上戴香草，插花缕上戴麝香，
前梳五龙来戏水，后梳童子拜观音，
刚把头儿来梳好，又将钥匙开笼箱。
开笼箱，取衣裳，几件青来几件黄，
一件两件有喜鹊，三件四件有凤凰。
上身穿的红绫袄，下穿江南缕丝裙。
三寸金莲裹小脚，八宝莲花脚下蹬。
高山顶上坐一家，姐妹三人会剪花，
大姐会剪灵芝草，二姐会剪牡丹花，
只有三姐不会剪，头戴三朵纸钱花。
……

这几段唱词显然来自土家族民间歌曲《梳妆调》、《巧打扮》以及《姐妹剪花》，由于纯属民间歌谣精品，其语言天然本色，口语入诗，为傩坛祭词增添了生气与活力。

第四节　道歌型

贵州土家族傩仪是直接承袭于古代巫觋的一种民间宗教活动，它在成长过程中同道教有着密切的渊源关系，即在信仰渊源、思想渊源或宗教文化渊源方面，都有一个互相融合、同步成长的历史过程，正因为这样，早期的傩坛仪式与道教科仪也存在着某些融合、交叉，甚至相互借用的情况。事实上，道教科仪有不少便是在巫觋（包括傩）仪式的基础上形成的。而中期或后期，当道教逐渐成熟，走向正轨成为正规宗教后，傩坛又反过来从道教科仪中汲取营养，为发展傩仪服

务，这就是迄今傩坛仪式同道教科仪有着某些相同或相似的原因。也正因为如此，至今的傩仪唱词也在一定程度上保留了道教祭词的某些特点。诸如“请神”、“送神”仪式以及仪式中的舞蹈、音乐、咒词等均可找到许多共同之处，这里，仅以傩坛与道教中均流行的一道咒词加以分析、比较。

傩坛《天地咒》

天地自然，秽气消散，洞中玄虚，皇娘太玄，八方来神，使我自然。灵保伏命，洞罡太法，前落旦落，普告九天，斩妖驱邪，杀鬼万千。东山神咒，原始玉文，词颂一遍，捕鬼延年，安行五岳，八海知闻。魔王出后，实为我宣，凶秽消散，道迹常存。

道教《解秽咒》①

天地自然，秽气分散，洞中玄虚，晃朗太元，八方威神，使我常存，灵宝符命，普告九天，乾罗斩妖，缚邪杀鬼，杀鬼万千，中山神咒，元始玉文，持诵一遍，祛病延年，按行五岳，八海知闻，魔王束首，侍卫我轩，凶秽消散，道气常存，常清常静，常静天尊。

以上两首咒词大同小异，傩坛天地咒二十二句，道教解秽咒共二十三句，其中，两者相同的达十五句之多，可见它们是很接近的，很可能是同出一源。至于是傩坛向道教学来的，还是道教在早期傩坛符咒的基础上形成的，尚难作定论。不过，就这首咒词而言，傩坛天地咒很可能是从道教那里学来的。因为，至今《解秽咒》在道教中使用较为普遍，各地教派中几乎都有这个咒语，而傩坛巫师大多是无文化的农民，单凭记忆是很难传承下来的，对照上面两条咒语，似乎可以作出这一初步的判断。

除咒词以外，其他的所谓道歌型唱词，是指在风格或形式上与道教祭词相近的歌词。众所周知，道教作为我国唯一的土生土长宗教，在历史上一直是深受统治阶级和上层人士青睐的，加之，宫廷雅乐的渗透、文人墨客的参与，致使道教科仪、经典迅速发展，其祭词尤其严格，不仅经过字斟句酌，而且，语言节奏规范，格律考究，给人一种虚无缥缈的神秘感。诸如早在魏晋时期就出现的《步虚词》，南北朝兴起的玄歌、变文，以及北宋时期的仙歌道曲等都是祭祀唱词中的精品②。而这些高深晦涩的唱词却是无文化的傩坛巫师不可企及的。因此，我们这里所说的道歌型唱词，只能是一些在形式或内容上模仿性的唱词，或者，通过某些渠道借用过来的唱词，尽管它们并不完全一致，但风格上却是比较接近。如下面这首傩仪祭词同道教《步虚词》就非常接近。

---

① 王忠人主编：《中国龙虎山天师道音乐》，中国文联出版公司 1993 年版。

② 葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社 1987 年版。

皈依满道场，高尊前供养
稽首皈依道，道在玉京山
渺冥难可测，恍惚在人间
愿祈好生力，赐福与凡民
稽首皈依轻，经藏转法轮
法轮常运转，运转度众生
愿祈福得力，赐福与下民。

据考，道教步虚词多为五言体，有的四句一段，有的八句或十二句不等。在内容上大多为祈福酬神之事；在形式上属于曲调一类，诗歌味较浓，是与音乐结合很紧密的一种文学形式，历史上有的学者曾将它归入乐府的范畴。傩坛仪式中的这首祭词无论是效仿或是借用，均说明它受道教影响至深。在土家族傩仪“搭桥”仪式中还有一首七言祭词，虽不属步虚词的范围，但道教祭词的风格却是很浓厚的。

稽首皈依奏玉皇，玉皇常放白毫光，
毫光照见诸沙界，沙界之中梦宝香，
宝香焚起文神降，神降坛前降道场，
道场圆满今酬愿，酬愿之家保安康。
时逢小阳孟冬天，大地高僧降凡筵，
筵前摆列香供果，供果华山众神前，
前因叩许恩良愿，愿保东家福寿全，
全伏恩史来庇佑，佑护人物两安然。

这种文辞考究，构思巧妙的祭词，在道教科仪“偈”、“赞”等韵腔中是不难见到的，特别是那种换韵方法以及句与句之间的“尾咬头”衔接方式，都体现了道教唱词的固有特点。

另外，根据史料记载，道歌的歌词入乐，早在五代时已出现了雅乐与燕乐相混的情况，雅乐属宫廷阶层的庙堂典礼音乐，深邃而晦涩，难以传播；燕乐则是当时的通俗音乐，轻松活跃，易于接受，故在群众中广为流行，因而，容易普及。至今贵州土家族傩坛仪式中尚能找到不少源自古代燕乐或受燕乐影响的唱词，如：

天、天、天，天高万丈起祥云，日月并星斗，闪电合雷神。
地、地、地，地生万物养凡民，山川并社稷，土地合龙神。

君、君、君，君王有道坐龙厅，风调并雨顺，国泰与民安。
亲、亲、亲，亲生父母养育恩，恩情犹似海，难以报亲恩。
师、师、师，师长教我攻五经，诗经与论语，春秋并古文。

以上每段唱词中的第一个字均被截断，并重复三次，然后叠置起来，显得十分特别。这种句法上的变格形式，应为道教韵腔中的“相叠成音”入乐法式。它虽然不太规范，但同我国古代流行的仙歌道曲韵词是如出一辙的。

事实上在土家族地区的道教道场仪式音乐中，至今仍能找到类似“相叠成音”句式的唱词，请看下面这首流行于湖南与贵州交界地区的道场祭词《天地亲》：

天、天、天，天上日月起祥云，
雷公并闪电，风雷并雨神，
早早蒙天佑，无路报天恩。

地、地、地，地下活土养牲灵，
辛勤苦耘耕，五谷得丰登，
早早蒙地佑，无路报地恩。

亲、亲、亲，亲生父母养育恩，
十月怀胎苦，三年母殷勤，
早早蒙亲佑，无路报亲恩。

这就有力地证明了傩仪祭词中确实存在着较多的道歌型祭词。

在入乐法式上，傩仪祭词中还有一种否定式的结构形式，它同道教的某些唱词也很相似，如：

天无忌，地无忌，月无忌，年无忌，
弟子抛刀百无禁忌。

这种句式的特点是先否定事物的具体性，继而，注入其象征意义，然后，再加以肯定。这里，否定是为了更好的肯定。它是一种“否定式迂回反复延伸”手法，能唤起人们的心理期待，是古代道乐中曾多次出现过的手法，其渊源可追溯

到宋代道教文人薛式所创的《丹髓歌》[1]。

乌无形，兔无形。乌兔只是日月精，乌兔交时天地永。
牛无角，马无蹄。马牛只是乾坤髓，乾坤运用坎和离。

当然，傩仪祭词毕竟是模仿，两者之间仍有一定的差异，但道教祭词的痕迹在这里是清晰可辨的，傩仪祭词道化之深由此可见一斑。

第五节 佛歌型

傩坛是一个比较特殊的民间宗教组织。它既固守传统，又善于开放。其开放的一面表现在它总是不断地从其他宗教里汲取自己所需要的东西，“拿来”为我所用。除大量地搬用道教科仪外，佛教中的许多东西也常为傩仪所吸收。

佛教是外来宗教，其基本教理贯穿着因果报应与生死轮回思想，因而，正好适应傩坛信仰者的需要，加之佛门的祭祀、科仪、法事、艺术等都非常正规，具有较强的吸引力，傩坛巫师对佛教也竭尽了模仿之能事。至今各地傩坛仪式中，均不时出现佛教的影子，甚至，有的佛门法事也被搬到傩坛仪式中来，如在傩仪中有一场叫“解秽”的法事，巫师持香作揖，口念咒词，脚行罡步，手挽神诀，默默请神临坛护佑。一边还用香柄在水碗中蘸水洒向四方，接着演唱佛门浮屠之词：

一洒能清洁，仙风五叶开。
观音菩萨法水到，诸秽化尘埃。

二洒能清洁，仙风五叶开，
佛爷祖师法水到，诸秽化尘埃。

三洒能清洁，仙风五叶开。
佛门弟子法水到，诸秽化尘埃。

一洒天秽归天，二洒地狱归地，
三洒坛场清洁，诸秽化尘埃。

---

① 詹石窗：《道教文学史》，上海文艺出版社1992年版。

显然，这段祭词无论从形式到内容都充满了佛教色彩。然而，傩坛仪式毕竟是为傩坛宗教服务的，巫师借用佛门法式只不过是个手段。因此，大量的祭词只不过保留着佛歌的某些形式，内容则很快转到还愿、驱疫等傩事方面来，而且神祇也从观音菩萨之类的改为傩坛崇尚的华山诸神，试看下列：

一水洒天天神降，二水洒地地安宁。
三水洒坛坛清洁，四水洒家家宅宁。
五洒信人×××，老少平安福满门。

一声诸佛降来临，华山顶上众尊神。
二声诸佛降来临，迎请华山二尊神。
三声诸佛降来临，十大天神降香坛。
诸神坐在灵圣地，威威端坐十天尊。

有的祭词虽然保留了佛歌的形式和佛教的某些神祇，但内容则纯粹是为傩坛愿事服务的，给人以不伦不类的印象。

一炷献香请观音，站在香山紫竹林，
左手提瓶甘露水，三枝杨柳手中存。
观音菩萨身穿金，怀中揣本度人经。
作恶之人她不放，只救凡间灾难人。
二龙老爷好英雄，身骑白马在云中，
人人说他水淹死，青龙背上显神通。
王灵官、马元帅，二位元帅都一般，
听吾堂前敕令响，指头弹火去冲天，
兵听炮响安营寨，马听锣响全无声，
听吾堂前敕令下，锣鼓不敢久住停。

以上事实说明，傩坛祭词确实存在着佛化的现象，不过，傩坛佛化并不仅限于祭词，佛光几乎射入傩坛的各个方面，甚至曾试图做过征服巫傩的努力，但是，历史悠久的傩文化绝不是一缕佛光所能掩盖的。它在傩坛留下的痕迹，也只能从一些残缺不全的法事或祭词中找到依据，比起道教对傩仪的影响来显然就差得多。

第六节　戏曲型

我们在前面已作过介绍，贵州土家族傩坛活动中，祭祀与戏剧是密切不分的，具体地说，其仪式是通过歌舞戏剧去完成的，而其戏剧表演中又有仪式的进行，所谓“祭中有戏，戏中有祭”便是这个道理。然而，作为一种艺术形式，傩戏的唱词发展是较快的，其中有的已初步具备了中国传统戏曲韵词的某些特点，因此，我们称这部分唱词为戏曲型唱词。当然，这些唱词同真正的戏曲词相比，显然是不成熟和不规范的，它还处在戏曲唱词的初级阶段，即说唱向戏曲过渡的阶段。然而，正是这种说唱加表演的形式，孕育了傩坛戏曲型仪式祭词，因而，它既有民间说唱的特点，又有传统戏曲的特点，这些特点概括起来有以下两点：

一、套词使用较多　常见的套词有“开场”套词、“自报家门”套词、“衔接、过渡”套词以及“行程赶路”套词等。

1. 用于开场的套词有两种　一是在说唱型祭词中使用的套词，它常常是以说书人的口吻出现，只有唱完这些套词后才进入实质性的祭祀内容。

坐在客厅把话讲，列位老少听端详
人有姓名书有本，斗有皇粮秤有心
斗有皇粮升十碗，秤有盘心定公平
书不表明不好听，话不分开不知因

此外，开场套词中还不时出现“不言××进朝廷”以及“且说晋王明君事，玉皇访相下天门”等套话，这种以第三人称口吻叙事说唱的文体，显然受到了我国古代说唱艺术影响的结果。

第二种是戏曲唱词中开场使用的套词，这种套词大多由先出场的人物吟唱，类似传统戏曲中人物出场所唱的定场诗。如：

满盘琴棋书画，尽是耕读人家。
家有黄金用斗量，诗书更比黄金强。
黄金有价书无价，养子需当送学堂。

2. 用于自报家门的套词，几乎是千篇一律的格式：

来在傩坛多时辰，还不传书说姓名，
说我家来家不远，说我无名我有名，
家住×州××县，××城内我家门，
父亲有名×员外，母是堆金积玉人，
一母所生×兄弟，××弟兄都有名，
……

这种格式同流行在当地的民间唱本是十分相似的。过去，贵州土家族地区有大量的唱本流行，如《鹦哥记》、《纱灯记》、《槐荫记》等，老人们不时聚集一起，整本整本地互相接唱消遣，而自报家门这种套词也被他们熟练地运用着，可见，傩坛唱词同民间说唱艺术的渊源之深。

3. 用于衔接和过渡的套词较多，而且很有特点，尤其在“和坛”问根生仪式中，甲乙双方需要互相盘问，一段接着一段，一个问题接着一个问题，中间必然有一过渡或衔接，于是便产生了相应的套词，诸如：

无人接声我接声，我来接住老先生，
钢刀割断船头索，凤凰拍翅起高声。

公鸡打架有客来，剪刀落地有衣裁，
裁衣要从衣袖起，盘歌（要）从头问起来。

不走河边不湿鞋，不会打虎不挂牌，
不会栽葱不卖蒜，不会盘歌我不来。

这类套词通俗生动，比喻确切，富有强烈的艺术感染力，深受广大观众喜爱。

4. 行程赶路的套词常用在仪式表演中，傩坛仪式表演是一种有人物、有对话、有简单情节的过程。在其表演过程中，大凡人物走动、过场，以至爬山涉水均有一种固定的套词来表现。如：

上坡犹如风送箭，下坡好似风送云，
过山只见山头转，过河只见桡片翻，
不觉行程来得快，傩坛就在面前存。

这类套词有时还同说吉利相结合，常给还愿主家带来无限喜悦。

天连连来地连连，文王先生要启程，
说要走来就要走，天亮还在大门口，
月起五更我登程，要去傩堂走一巡，
左脚跨门生贵子，右脚跨门进金银。
……

总之，傩坛戏曲型唱词中的套词较多，而且很有特点，它是我国古代表演艺走向程式化的反映，具有不可忽视的意义和价值。

二、唱词结构多变　戏曲型唱词大多为七言四句体式，并初步具有起承转合的特点，这同巫词型、咒语型、民谣型、道歌型、佛歌型等唱词相比，显然是一大飞跃。下例是《麦粮封官》中谢文清的唱段：

春来勤耕早向前，夏日早起莫贪眠，
秋来愉懒无收获，冬受饥寒莫悲天。

由于这种唱段的起承转合变化，转句多在三腔，句数并不固定为一句，所以，除典型的四句体外，也有五句、六句，甚至八句的段式结构，下面各举一个例子：

四句体

家有黄金用斗量，养子须当进学堂，
黄金有价书无价，书比黄金更高强。
五句体
第一神仙世间稀，头上挽的双鸡髻。
身穿紫龙袍，脚踏乌云梯，
神仙便是汉中离。
（《赵五娘剪发行孝》）

六句体

丹凤来仪再妙春，中天雨露四时新。
世间好事忠和孝，臣报君恩子养亲。
名高北斗有天赐，德为世重人间享。
（《骑龙下海》）

八句体

一架琵琶蔡伯锴，二月夫妻两丢开，

三年天旱陈留郡，四个年头不回来。
五娘剪发长街卖，六亲无靠实难换。
七旬公婆全饿坏，八幅罗裙垒坟台。
（《赵五娘剪发行孝》）

戏曲型唱词中，也有十字句韵文，常用于表现复杂的内心活动或叙述较为起伏迭宕的情节。但这种十字句唱词并无明显的段式结构，常是一唱到底，具有民间说唱唱词的痕迹。如《目连寻殿》[①] 中目连不顾老仆人的劝说，一心要去阴曹地府救母的唱段：

老哥哥你若是把我阻劝，我情愿舍生命去到阴曹。
见阎罗我必要苦苦哀求，母亲罪我定要替受代劳，
求开恩发慈悲将情准了，他自会把母亲罪过减饶。
老哥哥听此言慌忙跪倒，尊一声小主人耐烦莫焦，
要念在我的心也是为好，但恨我愚蠢人见识不高。
今听了这些话开通心窍，我情愿扶助你成就功劳，
我只愿此人生不能失吊，脱离了地狱苦就是逍遥，
小罗卜听此言微微有笑，老哥哥难得你如此扶销。

这里把目连不顾一切救母的心情和老仆人的忠诚品质刻画得淋漓尽致，有着强烈的感染力，这是用说白、对话形式所不能达到的效果。

① （清）《大孝目连传》（下），木刻本，邓光华收集。

第四编

傩坛仪式音乐的学术价值



第一章　土家族傩仪音乐的地域性与跨地域性研究

贵州土家族同世界上其他土著民族一样，其祖先也曾生活在万物有灵的观念支配下，他们对人类自身及其环境深感迷茫，认为宇宙万物同人类一样具有生命和灵魂。正是这种古老的宗教观念催化了原始巫术的诞生。于是，祈福禳灾，驱鬼治病，追魂赎魂，画符念咒，以及扎茅人、取替胎等巫风迭起，巫傩活动在这一特定背景下得以滋生[①]。贵州土家族傩文化具体于何时诞生，至今难以定论。但对其源流，曾有人认为是来自中原或汉文化的观点。甚至，有人怀疑土家族有自己的傩文化。然而，这只不过是一种哗众取宠、没有科学依据的观点。众所周知，汉族是古代多民族长期互融的共生体，中原文化是多民族文化互相渗透的结晶。认为少数民族文化都是源于汉文化或中原文化的观点显然是不符合历史的。大量史实证明，傩是人类文化的一种共生现象，不仅中国有，外国也有；土家族有，其他民族也有。而且，各个民族的傩文化都具有自己的鲜明个性与特色。正如中国艺术研究院薛若邻先生所说："少数民族的傩戏和汉族的傩戏差不多，也使用汉语，有人据此就认为是汉化的结果，甚至怀疑这不是少数民族文化"。[②] 可见，片面断言土家族没有傩文化是站不住脚的。然而，由于历史上的土家族同汉族人民长期杂居相处，两个民族的文化高度融合，难解难分，给我们今天识别某些土家族原生性文化带来极大困难。尤其是音乐方面汉化程度更深。有幸的是，

---

① 邓光华：《傩文化与音乐起源》，载《傩与艺术·宗教》，中国文联出版公司1993年版。

② 薛若邻：《巫傩与巫术》序，湖南出版社1993年版。

傩文化的封闭性与稳定性，为土家族原生性文化的保存创造了有利条件。因而，通过傩仪音乐的地域性与跨地域性研究，对全面了解土家族文化的历史衍变与发展，无疑具有重要的学术意义。

第一节　傩仪音乐地域性特征的历史信息

尽管土家族音乐汉化程度很深，但总体而言，傩仪音乐中仍较多地保存着土家族原生性音乐特征。因为，古老的傩文化具有一种惊人的稳定性，其原生性特征必然通过这一渠道得以保存。

贵州土家族傩仪音乐由傩仪巫歌、傩戏唱腔与傩仪器乐三方面组成。长期以来，它们以傩戏为载体，以傩坛为媒介，沿着严格的师承渠道代代相传至今。这里所说的相传，是指一种历史性的“传递”方式，而不是那种生物式的遗传。所以，在历史的运转过程中，音乐也随之有所扬弃。加之音乐是随着时间消逝而消逝的时间艺术，远古音乐形态早已不复存在。但傩是一种源于原始时期的巫术现象，音乐对它们来说不是一种艺术，而是一种巫术行为，其歌曲大多是一些具有巫术功能的符咒，正因为这样，土家族原生性音乐形态才能或多或少，或明或暗地融合、渗透在傩坛仪式音乐的音阶、调式、旋法、曲体结构等音乐形态中，从而为我们今天探索土家族地域性音乐特征提供了重要的历史信息。

一、不完全的音阶调式　现存的贵州土家族民歌，大多属于五声调式歌曲，音阶齐全，结构完整；而傩仪音乐则大多属于不完整的调式音列，其中，三音列、四音列歌曲占相当大的比例。下面是笔者对 104 首土家族民歌和 104 首傩仪歌曲在音阶调式方面的比较表：

土家族民歌部分			土家族傩仪歌曲部分		
类别	形态	首数	类别	形态	首数
三音列	/	0	三音列	561　613	12
四音列	5612　6123	8	四音列	5612　6123	62
五声调式	61235　56123	81	五声调式	32165　21653	30
综合六声调式	24（5）6123	8	综合六声调式	/	0
综合七声调式	234（5）6^{b}712	7	综合七声调式	/	0
合计		104	合计		104

从上表可看出，土家族民歌的音阶调式同傩仪歌曲的音阶调式形态正好成反比。前者的主体是完备的五声调式，共81首，占统计总数的77.9%；后者的主体是三音列、四音列，共74首，占统计总数的71.2%，两者调式形态反差甚大。正因为如此，土家族民歌主音稳定，支柱音与调式音组齐全，说明调式发展成熟。而处于三音列、四音列的傩仪歌曲，音阶结构明显地或缺宫音，或缺角音。如："敬灶"法事中的唱段。

音例127：

辞　神　歌

1＝C $\frac{2}{4}$

2̇ － | 1̇1̇ 1̇2̇ | 2̇1̇ 65 | 1̇2̇ 66 | 1̇ 2̇6 |

领：（师！）　早不是来　迟不迟，　点兵辞神　等几

6 5 | 1̇. 2̇ | 1̇656 | 1̇1̇ 2̇1̇ | 6 5 ‖

时（也）和：（师　　啊）　等　几　时（哟）。

这是一个调式音级缺角音的曲调，没有大三度结构，因而，调性游移，既可看做G徵，又可看做G商，调式形态不明确，这种调式形态虽然在其他少数民族民歌中也有，但对于汉化程度很深的土家族民歌来说，它出现在大量的傩仪歌曲中就绝非偶然现象，同土家族原始音乐形态必然有着某些历史性的联系。

二、特殊的旋法样式　从前面同等数量的土家族民歌与傩仪歌曲所作的比较中，我们不难发现，处于准调式阶段的傩歌，在旋法上也有不少特殊的样式。

1. 旋律下行的普遍性　傩仪歌曲的旋律运动大多呈下行趋势，而且，比较典型，概括起来大致有三种类型：

A. 3̇→2̇→1̇→6 型，如：

音例128：

仙角传到玉皇门

1＝♭B $\frac{2}{4}$

3̇ － | 3̇2̇1̇3̇ | 2̇1̇ 6 | 1̇2̇ 1̇ | 3̇1̇2̇3̇ | 1̇3̇2̇1̇ | 1̇ 6 ‖

B. 2̇→1̇→6̇→5 型，如：

音例 129：

踩 八 卦

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

2̇ 2̇ 1̇ 2̇ 1̇ | 1̇ 1̇ 6 5 | 1̇ 1̇ 2̇ 1̇ | 1̇ 1̇ 6 | 6̃ 5 ‖

C. 2̇→1̇→6→5→3→2 型，如：

音例 130：

唱 判 官

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

2̇ – | 2̇ 2̇ 1̇ 2̇ 2̇ | 1̇ 6 5 | 1̇ 6 1̇ 2̇ 1̇ | 1̇ 6 5 5 | 1̇ 5 6 5 | 3 2 ‖

这些特殊的旋律下行趋向，除了同本民族的语言有一定关系外，主要是由于巫师跳神的需要决定的，是远古巫术功能在音乐形态上的反映。

2. 二度级进的典型性　傩仪歌曲的旋律运动不仅呈下行趋向，而且以级进为主，常见的是二度级进和三度以上的曲折级进。其中，二度级进较多，二度中又以大二度级进为主。由于旋律少有远跳，与语言音调比较贴近，故呈现出一种朗诵性音调特征。

音例 131：

百万雄兵赴傩坛

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

2̇ 1̇ | 1̇ 2̇ 2̇ | 2̇ 3̇ | 3̇ 0 | 3̇ 3̇ | 2̇ 2̇ 2̇ | 3̇ 1̇ | 2̇ 1̇ 6 | 6̃ 5 ‖

这种朗诵性音调，是巫师将祭词用近似的音调加以强化的结果。因而，具有一种原始口语特征，我曾将其称之为冥界的音乐语言，它既是一种语言性音乐，又是一种音乐性语言。

3. 曲调结尾的突然性　一般民歌多用长音或强音结尾，以增强终止感，上下乐句间也具有从不稳定到稳定的结构功能。然而，傩仪歌曲（主要是祭祀歌曲）的终止很特殊，一般都结束得干脆、利落，很少有拖腔，较多的都是用两个等同时值的四分音符作结，给人一种不稳定的结束感。也由于曲调多为单句体或在单句体基础上重复与变化的双句体，所以，上下句之间常常落音相同，没有从不稳定到稳定的过程。这种特殊的结尾形式打破了一般终止式由动到静的运动规律，造成一种永不停歇的运动感，也许这正是傩坛仪式音乐巫术功能所致。

傩仪歌曲中常见的结尾模式为：

6 5 ‖ 5 6 ‖ 3 2 ‖ 1 2 ‖ 6̣ 5̣ ‖ 5̣ 6̣ ‖

本章谱例127、128、129、130、131的结尾均属此类，故这里不再重复举例。

三、原始的曲体结构　土家族傩仪歌曲中比较典型的曲体结构是一些既稳定又自由的单句体，或在一个核心乐句基础上经过重复或变化重复而形成的多句体乐段，因而，呈多种形态：

1. 单句体　即由一个乐句组成的乐段。(按习惯仍用“A”表示，以下同)

2. 双句体　重复或变化重复第一乐句，并用领和关系构成的二句式乐段，相当于上下句式的乐段，但无呼应关系，也无并置关系，如：

A（领）+A（和）或A（领）+A^1（和）

3. 四句体　由领唱与和腔交替核心乐句而构成的四句式乐段。多属重复型结构，但不是在二句体基础上发展起来的，也没有起、承、转、合的因素，如：

A（领）+A^1（和）+A^1（领）+A^2（和）

4. 由领唱与和腔不断重复或变化重复构成的多句体结构，如：

A（领）+A^1（和）+A（领）+A^2（和）+A（领）+A^3（和）+A（领）+A^4（和）+A（领）+A^5（和）+……

这是以一个核心乐句为基础不断循环往复、没完没了的曲体，呈现一种萌芽状态中的回旋曲式（如图示）。不过其核心乐句的长短是有伸缩余地的，长的祭词可在此核心乐句基础上任意反复演唱，有时长达上百句（对）。而这些乐句或乐段之间都是由锣鼓来衔接的，它既起到了伴奏作用，也起到了过渡、帮腔和调节、充实的作用，如下例：

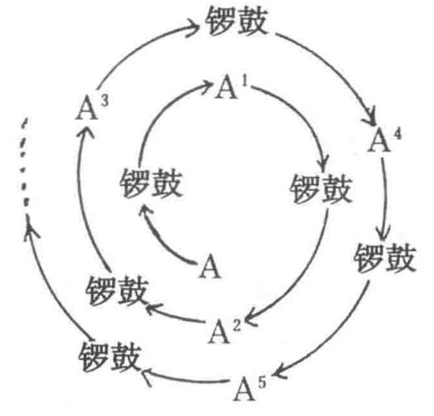


图27　傩仪巫术音调结构图示

音例 132：

东方来了个青判官

1 = ♭B 2/4 3/4

(匡七 匡 七匡 | 台匡 台 | 匡七 匡七 | 台七 台台 | 匡台 匡) |

A

2 – | 2 2 2 6 1 2 | 2 6 1 1 | 1 6 1 | 6 1 5 |
(哎) 东 方 来 是那 青面 官(呀) 青判 官 挠青 旗，

5 1 6 1 | 1 5 6 1 | 6 1 5 | 3 2 | (匡七 匡七 匡 | 台七 台 |
竖青 字 青旗青号 下 华 山(呀)。

匡七 匡七 | 台七 台台 | 七台 匡) |

A1

2 | 6 2 6 1 2 | 1 6 1 6 |
(哎) 南方来的是 赤判官(也)

5 6 1 | 6 5 5 | 1 6 1 | 5 5 5 6 | 6 1 5 | 3 2 |
赤判 官 挠赤 旗，竖赤 字，赤旗 赤号 下 凡 来 (也)。

(匡七 匡七 匡 | 台七 台 | 匡七 匡七 | 台七 台台 | 七台 匡) |

A2

2 | 2 2 2 6 1 2 | 1 6 1 1 | 5 6 1 | 6 5 5 | 1 6 1 |
(哎) 西方 来的是 白判 官(呀) 白判 官，挠白 旗，竖白 字，

55 56 | 6i 5 | 3 2 | (匡七 匡七 匡 | 台七 台 |

白旗 白号 下 华 山 (也)。

匡七 匡七 | 台七 台台 | 七台 匡) | A3 2̇ – | 62̇2̇ 6i2̇ |

(哎) 北方 来的是

i6ii | 56i | 655 | i6i | 5556 | 6i5 | 3 2 |

黑判官(呀) 黑判官，㧯黑旗，竖黑字，黑旗黑号 下 华 山(也)。

(匡七 匡七 匡 | 台七 台 | 匡七 匡七 | 台七 台台 | 七台 匡) |

A4 2̇ – | 2̇6 6i2̇ | 66 i6 | 56 i | 65 5 | i6 i |

(哎) 中央 来的是 黄判 官 黄判 官，㧯黄 旗，竖黄 字，

55 56 | 6i 5 | 3 2 | (匡七 匡七 匡 | 台七 台 |

黄旗 黄号 下 华 山 (呀)。

匡七 匡七 | 台七 台台 | 七台 匡)‖ ……

（张毓福、张金明唱，高应智记录）

综观上述，贵州土家族傩仪音乐在音阶、调式、旋法、曲体结构等方面的原始性和不成熟性，是远古巫傩音乐形态的遗存，这同该民族原生性音乐必然有着某些纵向的历史联系，因而具有强烈的地域性特征，它从一个侧面为土家族地域性音乐提供了重要的历史信息。

第二节　傩仪音乐跨地域性的多种因子

傩仪音乐的地域性特征，大多表现在祭祀音乐或正戏音乐的唱腔中，随着历史文化的发展与区域性文化的交流，单纯为驱鬼逐疫服务的傩仪活动已作为一种陋习逐渐被淘汰，更多出现的是兼娱人与娱神双重功能的傩坛外戏，外戏的出现冲破了几千年土家傩坛的大门，不仅众多的民间传说、神话故事涌入傩坛，而且，不少外来剧目也被移植或改编成外戏，艺人们也总是有意无意地吸收了外来戏曲之精华。在音乐方面的变化尤其突出，不仅增加了一些简单的丝竹乐伴奏，而且唱腔发展较快，开始形成了一定的板腔雏形。当然，这种板腔还是稚拙而粗陋的，同正规的戏曲板腔相比，还有很大的差距，但从声腔结构与旋律色彩来看，它却初步形成了既有傩仪音乐风格，又有戏曲唱腔因素的形象特征。这就使傩仪音乐的唱腔逐渐由地域性很强的土家族原生性音乐形态逐渐演变为跨越本土的多种风格的音乐形态，这种跨地域性文化因子大致来自以下三方面：

一、 湖湘文化因子

湖南西部与贵州东部毗邻，自古以来是土家族人共同聚居之地。殷商时期，这里同属荆楚，明洪武六年，思南道宣慰司隶制于湖广布政司，因此，湘黔两地向来交往过密。特定的历史背景与险恶的生态环境为它们构建巫傩文化奠定了深厚的基础。然而，近现代科学文化事业的迅速发展，致使各地文化受到一定冲击，尤其明清以后，地方戏曲蓬勃发展，各大声腔系统逐渐形成和稳定，并不断向边远地区辐射。湖南的辰河戏、湘剧、阳戏等是对土家族傩坛仪式剧影响最大的外来文化之一。正如本书第二编所说，早在明嘉靖、乾隆年间，辰河戏班就开始出现了职业班社，有高台班（搭台唱戏）、矮台班（木偶）、坐唱（围鼓堂）三种形式，一直在湘西及黔东地区流行①。据老年人回忆，从清同治起，湖南洪江辰河戏班就曾到铜仁、思南、沿河一带开台唱戏。不久，湘剧、阳戏也接踵而至，演出的剧目有辰河高腔《土台挡亮》、《锦鸡戏尼》、《陈州放粮》以及湘剧高腔《目连救母》等。由于外来戏剧唱词雅致、曲调优美，深受群众喜爱。傩坛外戏无论从唱腔、曲牌、锣鼓到表演艺术均受到很大影响。这可以从以下几方面反映出来：

1. 唱腔　辰河戏为弋阳腔化的湖南地方戏曲，其特点是“一人启口、众人帮

---

① 《思南县文史资料》第9辑（内部资料）。

腔”，而且，只有锣鼓节制，不用丝弦乐伴奏；明代以后，弋阳腔的发展又有了新的变化，一是不用人声帮腔，而用锣鼓或唢呐代替；二是继续保留人声帮腔的传统形式①。有趣的是，土家族傩坛外戏兼收并蓄了这两种形式，将人声帮腔、锣鼓帮腔同时运用在外戏的唱腔中，从而产生了一种既保留了传统，又有所创新的艺术情趣，如下例：

音例 133：

正月桃花二月开

（正戏《关公斩蔡阳》关公唱段）

1 = A 2/4

(台七 台七 | 匡 匡匡 | 台七 台七 | 匡 匡匡 | 台七 台七 |

匡 匡匡) | 3 2 1 3 | 2· 2 | 2 2 2 1 | 6 0 1 | 6 1 6 1 |

正月 桃花 (也 就) 二月 开(也 啰)， 我 走 桃园

2 2 1 | 6 5 ‖ 5 2 5 | 3 2 1 | 1 1 2 1 |

洞 内 来 (哟)。 和:(师… … 啊… … 洞(呀) 内

(台七 台七 | 匡 匡匡) | 台七 台七 |

6 5 | 0 0 2 | 1 1 2 3 | 2 – | 3 2 2 1 |

来 (哟) (啊) 领:桃 园 有 个 (哎) 三 结 义(哎，

匡 台七 | 匡) |

6· 5 | 5 5 5 3 | 2 2 1 6 | 6 5 |

也) 我 五 牛 百 马 祭 天(哟) 神 (哟)。

① 张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社 1980 年版。

5 2 5 | 3 2 1 | 1 1 2 1 | 6 5 | 0 0 3 |
师 …… …… 啊 祭（哎）天 神 （哟）， 我
（台七 台七 | 匡 匡匡 | 台七 台七 | 匡 台七 | 匡 ）

3 1 2 3 | 2 - | 2 2 2 1 6 0 5 | 5 5 5 3 | 2 2 1 | 6 5 |
领:五牛祭天 （也） 天（也）动（哎）， 我 白马和:祭地 地 安（哎） 宁（也）。

5 2 5 | 3 2 1 | 1 1 2 1 | 6 5 | 0 0 ‖
师 …… …… 啊） 地（也）安（也） 宁 （哟）。
（台七 台七 | 匡 匡匡 | 台七 台七 | 匡 台七 | 匡 ）

（张毓福唱，高应智记录）

辰河戏对土家族傩坛外戏在音乐上的第二个影响是滚唱的运用。滚唱又称滚调，是明代弋阳腔等剧种将传奇剧本通俗化的一种手法，一般是在唱腔的前后或中段加进一些口语化的韵文或朗诵句，使曲调通俗、活跃，从而使情绪得到更好的宣泄并向高潮发展。傩坛外戏对这种手法多有效仿，不少唱段中均有运用，如流行于思南傩坛的唱段《打将军》（谱例 12）；德江县《关公斩蔡阳》中的《家住西天壁陡岩》等。其次，湘剧中的弹腔也曾对外戏产生影响，至今思南一带的傩戏中仍残存不少曲牌名称，如【北路】、【南路】、【四平调】、【吹腔】、【北路二流】等。

2. 曲牌　辰河高腔属曲牌联套体，而且比较丰富，据统计，高腔曲牌多达 200 多支，共分成八种类型，每种类型有一个主体曲调，即人们习惯称呼“母调曲牌”，每个“母调曲牌”又包括若干子调曲牌。土家族傩戏艺人根据外戏情节的需要选用了其中的一些曲牌，从而充实丰富了傩坛外戏唱腔。以《目连救母》为例，罗卜所唱的曲牌就有【玉枝儿】、【满枝秀】、【挂金珠】、【和他花】、【纺车儿】、【驻马听】、【望园月】、【桂子香】、【黄莺儿】九支①。受辰河戏高腔影响或由辰河高腔与本地傩腔融合的唱腔就更为普遍。不仅黔东有，黔北也有（特别是与黔东交界的地区），如王德埙同志收集整理的遵义阳戏音乐（傩戏的一支），其中【木腔】、【帝王传】、【辰河腔】等均是典型代表。为了对照谱例进行研究，我们不妨将【帝王传】全曲附录于下，以见一斑。

① （清）《目连全传》（下），木刻本，邓光华收集。

音例 134：

帝 王 传

（帮 腔）

1 = ♭B 2/4 3/4 4/4

5 6 3 2 2· 1 6 | 0 3 3 6 5 3 6 | 5 5 1 2· 0 |
yiou don 呃 出雷 音（呃） 方， 香风一派

2 – 6 3 5 | 6· 7 6 5 | 6· 2 4 3 2 2· 0 |
有 长（呃） ban fu bao gai

5 #4 5 2 7 6 5 | 6 3 5 6 5 4 3 2 3 5 | 6 5 #4 3 2 |
son Wu 呃 Cu 来

5 6 2 2 – | 6·7 6 5 1 2 5· 0 | 2 3 5 6 5 #4 3 2 |
吾（呃）的 文 犯（呃） 王（呃）宫 执掌 了

3 5 6 3 2 | 2 3 1 2 1 6 | 2 2 5 2 2 #4 3 |
世（呃） 界 吾的母 mu lie

6 7 3 5 6 5 #4 3 1 2 5 | 5 6 2 5 6 5 6 5 3 | 2 3 6· 5 3 |
du ci 呃 can zai 吾 的 母 huai Wu dan

6· 7 6 5 3 3 5 6 #4 3 | 6· 2 #4 3 2 2· 0 | 2 5 2 |
Yion 数 载 吾（呃）好 言 吾好 Lie

3 3 5· 6 5 4 3 | 3 7 2 2 3 5· 0 | 2 6 3 5· 6 5 #4 3 |
吾不（呃）将（呃）（嘿）tai 吾生女耶

3 7 3 3 2 1 7 | 2 3 1 1 6 | 5·6 #4 3 | 2·3 1 2 | 5 5 4 3 2·6 |
哎 四月八 贵子 jian hai 有九龙

6 3 2 7 6 | 3 3 5 3 2 | 1 2 5· | 6 0 2 6 5 3 2 1 6 |
齐喷水 mu üe（呀）龙胎 有生下吾

#4 3 6 4 3 | 4 3 2 3 1 6 | 0 1 1 1 2 | 3 3 5 5 6 5 2 |
有 数栽，老父王 不传 zao 不出(呃) 宫来

0 2 6 6 #4 3 | 6 5 0 0 2 3 1 6 | 6 5 0 #4 3 1 2 |
下西番 李靖王 他把宝 gai

2 3 1 2 #4 5 4 3 | 6 2 2 1 6 | 6 2 6 1 2 5 5 | 0 6 2 6 4 3 |
现来了，九重go pao diao guon Kai xu de kai

6 2 2 1 6 | 2 3 5 2 3 1 2 | 2 3 1 2 #4 4 3 | 5 2 5 4 3 |
九重go 上方还在 xi 不开（呀）九重go

6 3 5 5 6 4 1 2 | 4 3 0 2 3 1 6 | 2 5 2 2 6 0 2 4 3 |
兵法 皆 Pai 老父王 因此言 龙心 不 ai

0 1 2 4 3 | 0 6 6 1 2 | 2 #4 3 0 1 2 5 |
文共武，吓得来 目瞪 口呆

5 0 #4 3 2 #4 3 | 0 2 5 1 6 | 2 6 0 #4 3 2 3 |
有　本 ü　　在花园　焚香下拜

5 6 #4 3 3 #4 3 | 2 2 5 4 3 6 2 0 6 5 3 | 6 0 #4 3 1 2 |
天宫　内　降下了　白sui金牌，天保zui

0 3 5 3 5 6 5 #4 3 | 2 2 0 5 5 #4 | 1·5 5 #4 3 | 0 1 2 2 1 6 |
地保zui　一十五载，父母保　斌保

1 1 2 2 5 1 6 0 | 0 1 2 0 5 3 2 3 #4 3 | 2 2 3 1 6 |
才出(呃)宫来，有　本　ü　在校tan

6 6 0 5 4 5 4 3 | 2 6 5 #4 3 5 1 2 0 2 | 6 1 2 0 6 6 |
翻江倒海　齐出了　九重go是　Pao diao gon kai

1 2 0 6 6 #4 3 | 0 3 5 3 5 6 5 2 5 3 3 5 6 5 |
下　西番　见本ü　胸藏　大Kuai

6 2 6 4 3 6 6 #4 0 3 5 3 5 6 7 | 7 #4 3 2 0 5 3 3 2 3 1 6 |
美言间　将珠宝　goi过　界牌，老　父王

0 2 5 2 2 6 0 #4 3 2 3 | 6 2 3 #4 3 | 0 5 3 2 |
闻此言龙心喜爱　他命我　去和番

6 7 3 5 5 3 6 2 | 0 5 3 3 2 3 1 6 | 6·5 3 2 1 2 |
未回(呀)国来　李　靖王　见来ü

5 5 0 3 2 1 2 | 0 2· 7 6 5 3 | 2·6 #4 3 2 3 5 3 6 2 |
果有才解　zao醉了　鱼公主　两才和谐

0 2 5 1 6 | 0 1 1 2 | 2 2 0 6 #4 | 0 6 5 #4 3 | 0 5 3 0 2 3 1 6 |

同了房　不同床　不成　恩爱　思想起　老　父　王

2 #4 3 3 3 6 2 | 5 0 #4 3 2 3 #4 3 | 2 3 0 5 1 6 | 1 2 0 6 #4 3 |

头也　难抬，有　本　ū　在　宫廷　曾把　ji 解

2/4 6 3 5 1 2 | 0 5 1 2 3 #4 3 | 6 3 5 5 3 6 2 | 2 0 6 #4 3 |

知道　着　九重　岭　奔回那国　来　鱼　公主

2/4 0 2 5 2 | 3/4 3 5 6 6 2 #4 3 | 0 6 2 2 #4 3 2 |

闻此言　凤　心　不　爱，随　带　着

5/4 6 3 6 6 6 5 1 2 | 1 2 0 5 1 6 0 5 6 6 #4 3 |

五百兵　追　赶　前　来　在　心　途，取金簪

2 3 1 6 0 1 1 2 5 2 3 6 #4 3 | 0 5 5 #4 3 6 #4 3 0 1 2 5 |

划　河　为　界　金马　鞭　反手　指　公主　怀　胎

2/4 0 1 2 #4 3 | 5/4 0 3 6 3 5 6 5 2 3 0 5 #4 3 | 2/4 5 6 5 1 6 |

十月　满　才生下　佛门　后代　指天　佛

5/4 0 5 3 2 3 1 6 #4 3 0 2 4 1 6 | 1/4 2 5 2 | 5/4 2 6 0 #4 3 2 3 6 2 4 3 |

指地佛，老　父　王　闻此言　龙心　喜　爱　亲亲肠我

0 1 1 2 6 6 2 2 5 5 | 0 2 6 6 4 3 2 2 3 1 1 2 |

白龙　马　游玩(勒)　京　街，游东　(呢)　门　又　得　见

6 4 3 0 1 1 2 0 1 1 2 | 1/4 2 3 1 1 2 | 3/4 2 3 1 2 2 5 5 |

生老　一　派；游南门　又得　见　痛　哭　悲　哀，

02 643 2 | 5/4 675 56 2̇ 2 67 56 | 2/4 2·6 643 |

游西 门 又 得见 师 zen 下 界 nu si zen

1/4 536 | 3/4 5 5 36 2 | 05 12 2 | 2/4 032 53 |

老燃灯 指 引 前 来, 他 叫 我 到雪 山,

3/4 05 12 2 | 2/4 5·6 6#43 | 3/4 11 01 2 | 05 12 2 |

他 叫 我 锦江 山 不能 搭 带, 他 劝 我

2/4 353 65 | 3/4 5·353 012 5 | 05 043 23 |

到 雪 山, 苦吃(呃) 长 斋 有 本 ü

067 562̇ 2̇ | 2/4 5·67 53 | 06 35 | 053 2312 |

到雪 山 前去 (哟) 受戒 老 父 王

6 35 6#43 | 02 2 | 0 62 2 | 05 36 | 06 #43 |

令 王尊 追赶 前 来, 一把 火 烧 雪山 方 显

023 12 | 053 643 | 025 23#43 | 4/4 05 3567 7352 |

利 害 Yiou Wu dan 这宝剑 稳下 头 来,

3/4 05 12 2 | 6·6 643 12 | 2/4 06 35 | 26 6#43 |

可 惜那 三 千 兵 活活 烧 坏, 吾封 他

3/8 122 | 3/4 3 5 37 2 | 35 1·1 2 | 2/4 03 53 |

jie 地圣 早 登 莲 台。 嗯! 说 不 得, 彭 古王

6·6 33 | 11 2 | 02 5·4 | 32 25 | 11 2 |

初登 莲台 说 不 得, ü Wa 母 妹 妹 怀 胎 说 不 得,

0 5 3 2 | 2 6 6 5 | 3 2 3 #4 3 | 0 5 5 6 | 3· 3 5 3 |
张 玉 皇 兰 天 分 派，要 学 (那) 李 老 君 炼 过 丹 来

rit.
2 2 3 #4 3 | 0 X X X | 2· 3 4 5 | 1 1 2 3 2 | 0 5 3 6 |
吾 头 上， 大 鹏 鸟 常 把 翅 摆 吾 脚 下， 有 百 花

5 5 3 6 | 5 1 2 | 0 3 6 3 | 5 3 5 5 6 | 3· 0 ‖
朵 朵 齐 开 mei fon 着， 说 望 得 诸 神 下 界 (也)!

无论从调式、旋律以及整体风格来看，它同湖南地方戏曲音乐都有异曲同工之处，这对贵州土家族地区傩仪音乐的跨文化研究，无疑是十分难得的资料。正如王德埙同志所说："我们可以从这些材料中追寻到阳戏的根。"因为这三首角调式唱腔——【木腔】、【辰河腔】、【帝王传】，在贵州及遵义的民间音乐中实为罕见，而角调式正是湖南民间音乐的重要特征之一。

近年来，武汉音乐学院道教音乐研究所在收集整理中国龙虎山天师道音乐过程中，发现湖南辰河高腔中的目连戏与龙虎山天师道音乐有着直接的渊源关系，其中有不少曲牌含有一定的天师道音乐成分①。究其渊源，辰河高腔主要流行的辰河地域，古代乃荆楚之属，向来巫风盛行，龙虎山张天师一脉的正一派道教曾在此一带广为传播，其道乐渗入宗教气氛甚浓的目连戏中乃顺理成章之事。无独有偶，贵州思南一带的傩坛也曾以搬演目连戏而闻名，当年，《罗卜寻殿》、《爆葵花》（即刘氏四娘打叉）等剧的精彩表演至今还在当地老年人心中记忆犹新。这里的目连戏虽然是作为傩坛仪式剧而演出的，但其唱腔却多受辰河戏影响。据说，最初在思南一带表演目连戏的就是来自湖南的辰河戏班，可见傩坛目连戏源自辰河戏是有根据的。值得注意的是傩坛目连戏唱腔不仅风格上与辰河高腔接近，而且，有一定的道教音乐色彩，这就使傩坛目连戏音乐呈现出傩腔、辰河高腔、道教音乐融合而成的"混合型"唱腔形态。目前见诸目连戏手抄本的曲牌仅有十余支。可惜已无音响资料，至今只给我们留下一些调查线索，如能深入发掘，也许会得到更多、更具体的宝贵资料。

二、 巴蜀文化因子

所谓巴蜀文化，是指四川古代巴人与蜀人的文化。巴人是土家族的祖先之

---

① 王忠人主编：《中国龙虎山天师道音乐》，中国文联出版公司 1993 年版。

一，其文化与土家族文化应为同宗。但我们这里所说的巴蜀文化，实际上是指四川的本土文化，诸如四川的民俗、宗教、民间歌舞、地方戏剧等。其中，对贵州土家族傩仪音乐影响最大的是川剧。

众所周知，川剧是四川历史悠久的地方剧种，明代以后就有戏班在四川与贵州的部分地区流行。至清雍正、乾隆年间，已开始形成具有地方特色的“川昆”、“高腔”、“胡琴”、“弹戏”、“灯戏”五种声腔。其中，高腔也是源于弋阳腔系统，它在保留了“一唱众和”与紧板、慢板传统的基础上，又从当地民间的秧歌、号子、神曲、连响、傩戏（阳戏）、庆坛、端公戏、提阳戏等当中汲取养料，从而丰富和发展了“帮、打、唱”紧密配合的特点，形成了独树一帜的川剧风格①。川剧与傩戏的关系尤其密切，其早期形态中亦有戴面具、驱鬼疫之举，故南宋时期就有“神头鬼面”的川杂剧之说，宋人大觉禅师释道隆在其诗中曰②：

戏出一棚川杂剧，神头鬼面几般多。
夜深灯火阑珊甚，应是无人笑倚栏。

这种川杂剧就是川剧之前身，可见川剧与“神头鬼面”的傩戏是有千丝万缕联系的。就傩戏而言，川傩与黔傩也有种种渊源关系，千百年来早已形成了一个跨越省界的傩文化圈，即川东南与黔东北傩文化圈，它包括四川的酉阳、秀山、彭水、黔江、石柱五个少数民族自治县和贵州的沿河、务川、道真等县，它们同为土家族、苗族聚居之地。因而，在文化上有许多共同之处，正是这种历史、地理方面的原因，使贵州土家族傩仪及其音乐中的跨地域现象出现了许多来自巴蜀的文化因子。概括起来，具体表现在以下三方面：第一，在崇拜偶像方面，川东南一带的傩仪活动中从来就有祭祀三圣（川主、土主、药王）之俗（也有加祭文昌帝君合称四圣的），而贵州土家族地区（含黔东和黔东北）同样崇拜三圣，而且十分虔诚。如明嘉靖《思南府志》载曰：“俗以六月二十四日、七月二十二日为土主、川主之生辰，至日有庆神之举，居民盛装神像，鼓行于市，谓之迎灶火。”土主即土家族的民族神。川主的说法很多，有认为是巴人的祖先禀君；有认为是李冰父子；也有人认为是清代的赵昱。然而，不管是哪种说法，川主神来自四川是无可非议的，因而，一般便以此为依据，贵州土家族地区的傩仪活动是从四川入黔的。当然，也不排斥某些具体事实作为依据，如惠水一家的傩坛神案上有一副对联，上面写着“教由西蜀传千里，法播南黔第一家”③。这至少说明，

---

① 《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》，中国大百科全书出版社 1989 年版。
② 德江县民委编：《傩戏论文选》，贵州民族出版社 1987 年版。
③ 家浚：《傩仪、傩戏杂识》，载《傩、傩戏、傩文化》，文化艺术出版社 1989 年版。

四川傩文化活动对贵州的影响是客观存在的，贵州傩仪音乐中出现的巴蜀文化因子应不足为奇。第二，贵州土家族地区的傩坛仪式剧，确实有不少是来自四川的川剧。川剧高腔剧目甚为丰富，素有“五袍”、“四柱”、“江湖十八本”之说①。如思南、德江、印江一带傩坛仪式剧中的主要剧目《三孝记》（即《安安送米》）、《槐荫记》、《彩楼记》、《白罗裙》等，均是从“江湖十八本”中移植过来的。事实上，傩戏中的人物也大多自称是四川人氏，剧中提到的一些地名几乎都在四川境内。其他，诸如语言、道具、服饰、表演等均具有浓厚的巴蜀风格。尤其在表演方面，至今还残存着一些“川杂剧”的痕迹，如脸谱造型、舞蹈动作、锣鼓点、唱腔等。特别突出的是花脸人物嘴里的一对长牙（獠牙），不仅是配相，而且能表演，有的艺人表演技巧很高，时而将长牙朝上，时而又朝下，时而又倒挂鼻梁，真是得心应手、运用自如②，这种刻画武将人物的传统技艺，据说也是来自川杂剧，至今有的川剧艺人仍能作这种展示长牙的表演。第三，从唱腔音乐上看，土家族地区傩坛仪式剧的唱腔中，有不少曲调具有川调风格，如旋律朗诵性强，曲调感情泼辣，节奏自由，锣鼓热闹，方言较重以及善于帮腔等，如下例：

音例135：

四功曹调

（川调《一枝花》）

1 = F 2/4 4/4 3/4 5/4

中慢速度

1 2 – 6· 6 6 | 6 2 6 1 5 6 6 | 3 2· 6 5 5 |
末 将（呃）(jie ge jie) 提刀 进（啰） 东（呃） 门（啰），

2 3 3 3 2 – | X 0 X X X X X X X X | 3 3 1 6 5 6 6 – |
砍开东方（呃） （抽 得个得个 得个得个） 行 （呀）

3 0 5 3 5· | 3· 5 6 2 2 | 3 0 6 6 6 |
末 将提 刀 进（嘞）东 门， 砍 开 东 方

---

① 《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》，中国大百科全书出版社1989年版。

② 邓光华：《贵州思南傩坛戏概观》，贵州省艺术研究室、思南县文化局编，1986年。

2 0 3 6 - | 6 0 6 1 | 1 6 3 - | 3 5 2 1 3. |
没 得 行, (mo de)斗 斗七 星, 又 来 提 动

1. 7 6 - | 6 3 2 1 0 3 3 | 5. 3 2 1 2 |
古 人(嘞), 唐 天 子 把 东 征, 苦 了 仁 贵

2. 3 3 - | X. X X X X X 0 | 0 X X X X X X X X 0 |
大 将 军, 砍 开 东方一条儿 (大 台才 得个得个 得)

5.2 2 3 5 2. X | X X X X X 0 X X X X X 0 | 6 1 6 2 2. 1 6 ‖
川 主 王 见(木 也)(台 得个得个 得 得个得个 得) 来上 盆(木 也)。

无论从音调、锣鼓的风格上看，这段唱腔都具有浓厚的川调特征，尤其与四川弹戏的唱腔比较接近，艺人们甚至肯定地认为，它就是川调曲牌【一枝花】[①]。

除川剧、弹戏外，其他如四川扬琴、灯戏、清音等都不同程度地对贵州土家族傩仪音乐产生影响。由此不难看出巴蜀文化对土家族文化影响之深。

三、 佛道文化因子

1. 佛光射入傩仪　本着前面在论述佛歌型唱词的一节中，曾提到由于佛教在教理上贯穿着因果报应与生死轮回思想，因而，正好适应傩信仰者的需要，于是，傩坛巫师竭力去模仿佛教的祭仪、法事、唱腔等，久而久之，傩坛也逐渐出现了佛化倾向。首先是傩坛仪式表演方面的佛化。宗教仪式中，音乐同表演是分不开的，作为娱乐性较强的土家族傩坛仪式，其音乐与表演尤为密切。傩仪表演大多是在本地民间歌舞基础上演变发展而成的。佛教文化传入土家族地区后，巫师们又逐渐模仿佛教中的某些表演和唱腔，有时甚至把佛教中的某些程式照搬过来。正如我们前面提到的如思南、德江、印江等地傩坛中都有一个叫“解秽”的法事，一看就知道是从佛教那里学来的。当然，其中也保留了傩仪的某些东西。

“解秽”法事开始时，巫师焚香作揖，口念祭词，脚行罡步，手挽神诀，默

---

① 《遵义阳戏音乐》(油印本)，王德埙收集整理。

请解秽仙师垂降傩坛受祭，同时用香柄在水碗中蘸水洒向四周，接着演唱佛门的浮屠之词：

一洒能清洁，仙花五叶开。
观音菩萨法水到，诸秽化尘埃。
二洒能清洁，仙花五叶开。
佛爷佛祖法水到，诸秽化尘埃。
三洒能清洁，仙花五叶开。
行坛弟子法水到，诸秽化尘埃。
一水洒天天神降，二水洒地地安宁。
三洒水坛坛清洁，四洒家宅宅平安。
五洒信人×××，一家老少增福寿。
六洒诸佛坐莲台①。

这种来自佛门的法事，毫无掩饰地表达了佛教那“天秽归天、地秽归地”的逃避尘世的幻想，这里傩的精神、傩的信念、傩的追求完全被冲破，几乎看不见任何踪影。

其次是音乐上的佛化，佛教虽为外来宗教，但进入中国的国门以后，是以中国人为宣传对象的，因而，其仪式音乐中，大量吸收了中国民间音乐素材，从而形成了多种风格、多种层次的佛教音乐，概括起来，大致可分为三种类型：禅宗音乐、应门音乐及地方佛歌②。但在佛教寺庙直接使用的大多为一种称为赞呗的音乐，赞呗又称梵呗，梵文为“pathake”，它以短偈形式赞颂佛与菩萨，其形式有独唱、合唱，也有器乐作伴奏。这是佛教音乐中最正规的坛门音乐。由于梵音与汉语差距甚大，中国人难以学习和演唱，因而，所谓傩仪音乐的佛化是不涉及赞呗在内的。此外，禅宗音乐也因强调“以无念为宗”而为一般人所无法接受，唯有后来以讲唱佛经而用的变文与游僧演唱的应门音乐与地方性的佛歌，才为各地信士所接受，渗入贵州土家族傩仪音乐的正是这一类佛教音乐。只要稍加注意，我们便不难从傩仪音乐中找到这方面的例子，因为，它既有佛教音乐本身固有的某些风格特点，也具有本地民歌的某些音调特征。有的甚至将当地与佛歌情调接近的民歌略加修饰，填以佛词后便搬到佛门祭祀中；而傩坛巫师则又常把这一类容易为当地群众所接受的佛歌引进到傩仪音乐中，从而形成一种从民歌到佛歌再到傩歌的三项流动过程。下例便是一个代表。

---

① 李华林主编：《德江傩堂戏》，贵州民族出版社 1993 年版。
② 王敏：《中国佛教音乐》，《中国音乐》1989 年第 3 期。

音例 136：

铺摊下网（与例36同）

此外，朝山拜佛歌也是影响傩仪音乐的重要因素之一。尤其在黔东北与川东南交界地区，过去多有到峨眉山朝圣的传统习俗。峨眉山是我国的佛教圣地之一，其音乐是中国南方佛教寺庙音乐的代表，影响甚大。每年正月十五过后，成千上万的群众身带干粮，手持香烛，一边爬山，一边唱佛歌。据初步研究，这些朝山拜佛歌，大多是一些源于四川民歌的佛曲，诸如《梅花引》、《反八天》之类几乎都为当地群众所吸收，而且，很快进入傩坛。因为这些朝山拜佛的信徒中，有很多都是傩信仰者，甚至有一些就是傩坛巫师，他们既信奉佛教，又崇尚傩坛，在其仪式中将佛歌引入傩仪显然是顺理成章之事。下面这段唱腔便是黔北务川县傩坛仪式剧《毛鸡打铁》中运用朝山拜歌的典型例子①。

音例 137：

请　神

（外戏《毛鸡打铁》唱段）

1＝D 2/4

6 6 1̇ | 5 6 | 5 5 6 1̇ | 6 2̇ 1̇ 6 | 6 5 6 1̇ |
领：当 当 的 锣 鼓 请(呀) 动 的 神(呀 哎)，和：南 无 阿

2̇· 1̇ | 6 2̇ 1̇ 6 | 6 5 | 5 – | 6 0 |
弥 陀 (也) 佛 (哎)，

6 5 6 1̇ 5 6 | 5 6 1̇ | 6 2̇ 1̇ 6 | (匡七 匡七 |
领：请得(也) 天 神 和 地 神 (哎)

① 邓正良主编：《贵州艺术研究文丛》第4辑，1989年。

匡 冬）6 5 6 i | 2· i | 6 2 i 6 | 5 – |
和：南 无 阿 弥 陀 佛

6 0 |（匡七 台七 | 匡 七 | 七 匡 七 | 匡七 匡 ）‖
（哎）

（田应贵、李泽安等唱，邓光华记录）

2. 道乐的渗透　道教是中国土生土长的宗教，它是在继承古代巫术、神仙方术，以及阴阳五行的基础上形成的，因而，它包融广博、影响深远，是我国传统文化的重要组成部分。道教音乐是道教醮斋祀神和实行教化的手段，因而十分丰富，一般将其分为三种类型：一是源于宫廷的音乐；二是道化了的佛曲；三是来自民间的音乐。由于道乐与古代巫觋乐舞关系密切，所以与傩仪活动也存在一定联系，甚至出现一些傩乐与道乐相互影响或渗透、融合的情况，这里，主要谈谈道乐对傩乐的渗透和影响。

首先，从祭祀仪式及其表演艺术上看，傩仪与道仪中有不少地方是相似或相同的，如“设坛”、“上供”、“戏茶”、“散花”、“洒净”、“解秽”、“送神”等。道教仪式中的某些传统艺术，傩坛艺人是无法学到的。然而，至今的傩坛仪式中却出现一些道教科仪中的传统表演。如有一种叫“缭绕”之法的仪式歌舞，就同今天傩仪中的罡步十分密切。所谓缭绕，即步罡踏斗，它从禹步演变而来，禹步相传是夏禹祭祀时的一种步法，后来成了道教斋仪中的一项重要内容。汉代扬雄在《法言·重藜》中云：“巫步多禹。”其注中还说：“俗巫多效禹步。”《道藏》中的《太上六壬明鉴符经》对“真人禹步斗罡法”还专门作了记载：

“用白画作九星，斗间相去三尺，从天罡起，禹步随作，一次弟之，居魁星前，逆步之。”①

贵州土家族傩仪中的罡步正是道教“缭绕”舞步之孑遗②，它严格按照八卦模式的规范，以卦爻为向标，五行定位，同傩仪巫词配合组成名曰《踩九州》的仪式。由此不难看出道教醮仪对土家族傩仪的影响是客观存在的。当然，类似的影响远不止这一点，这里就不一一列举了。

第二，从唱词方面看，道教的韵腔唱词是科仪音乐的重要组成部分，其内容

---

① 葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社 1987 年版。

② 葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社 1987 年版。

主要是祈神、酬神、宣传教义、超度亡灵以及自我修持等，由于封建统治阶级的重视和文人的参与，使道教唱词十分考究，不仅经过字斟句酌，而且也通俗易懂。这对文化层次较低的傩坛艺人来说，吸引力是很大的。加之，道教本身是在巫觋基础上形成的，因而，傩与道之间就比较贴近。有的傩坛甚至处处效仿道教，有意将道教祭仪中的某些韵词借用过来，或者根据傩事的需要着力加以模仿，这就是致使傩乐道化的必然结果。

对傩坛影响最大的是道教的咒词部分。傩仪中的咒词，有不少从名称到内容同道教咒词都是相同的，如《天地咒》、《雷霆咒》、《解秽咒》、《灵官咒》、《保生咒》、《回师咒》、《安神咒》等。其中，有的咒语虽然在傩、道中各有其名，叫法并不一致，但内容却是基本相同的，如我们在前面提到的，道教《解秽咒》[①]同傩坛流行的《天地咒》就属这种情况。两条咒语都是二十来句，其中，完全相同的句子就有十五句之多。可见，两者很能是同出一源的。而且，傩坛《天地咒》来自道教的可能性很大，因为，结尾时都附上一句“吾奉太上老君急急如律令”的尾语。这就明码标价亮出了道教的招牌。除咒语外，道教醮仪中的其他唱词，如启口词、步虚词、仙歌道曲以及唱词的入乐法式等，无不在傩坛祭词中留下痕迹。由于我们在前面“傩坛唱词的特点”一章中对此已作了较详细的阐述，并列举了许多词例，故这里就从略了。

第三，从唱腔音调上看。道书《玄坛刊误论》十七云：早在五代时，道乐中的斋曲就已“广陈杂乐，巴歌渝舞，悉参其间”。可见巴蜀的民间歌舞早已被道坛所看中，诸如【将军令】、【清江引】、【变地花】、【采茶歌】等均为道乐吸收[②]。四川鹤鸣山是道教的发祥地之一，道教在西南的根基很深，贵州思南、德江、沿河等土家族地区与四川一水相连，曾又为四川之辖地，道教及其音乐渗入土家族傩坛实为不可避免。这便是土家族傩坛仪式剧中的某些唱腔来自四川道乐的渊源之一。例如，下面这首来自四川的【撒花文】唱腔就很有代表性。

音例 138：

撒　花

1 = G 4/4 2/4 3/4

55 6 55· 6 | 6· 5 3 | 2 12 3 6 | 2 － |

说撒 花 就撒 花 （哟） 我 来就 撒 朵 （嘞）

---

① 王忠人主编：《中国龙虎山天师道音乐》，中国文联出版社 1993 年版。

② 刘国梁：《道教精萃》，吉林文史出版社 1991 年版。

2 32 1· 6 | 6 – | 0 0 0 | 0 0 0 | 55 56 6 0 |
牡丹的花 (哟) 脚踏牡丹地
芙蓉的花 (哟) 脚踏芙蓉地

2 33 23 3 0 | 2 33 23 216 | 233 323 1· 6 |
手攀(里)牡丹花, 捞开(里)牡丹叶 摘朵(里)牡丹(里)花
手攀(里)芙蓉花, 捞开(里)芙蓉叶 摘朵(里)芙蓉(里)花

6 – – | 0 0 | 65 335 36 6 | 6 5 335 5653 3 |
哟。 大姐摘朵嘛头上戴, 二姐摘朵嘛手中拿
哟。

32 117 17 3 | 2 32 16 | 3 22 3 6 | 2 – |
三姐摘来嘛怀中抱(哎) 叫姐嘛摘来 (吔)

232 16 | 6 – | 0 0 0 0 | 36 6 56 3 | 63 3·21 6 |
脚下(里)蹉 (哟)。 头上戴手中拿 怀中抱

12 3 | 233 3 2 | 3 6 2 | 323 1· 6 | 6 – ‖
脚下蹉, 是不是呃 {牡丹也 / 芙蓉也} 不猜(里)它 (哟)。

(田应贵、谢国祥唱，邓光华记录)

据考，“散花文”仪式乃出自道教科仪大全中的散花。这是一种口头文学俗唱表演，其内容芜杂，从天文地理、历史人物到日常生活琐事均在演唱之列，艺人们见子打子，尽情发挥，充满了强烈的自娱性和娱人性，因而，其音乐大多来自当地群众喜闻乐听的民歌，具有浓郁的乡土气息[1]。散花文这种形式何时传入贵州土家族傩坛，目前虽无法确定，但它对我们探讨道教音乐对傩仪音乐的影响，却是一个重要佐证。

---

① 邓光华主编：《中国民歌集成·贵州卷》，土家族分卷，人民音乐出版社 1995 年版。

第二章 傩仪音乐与道教音乐的比较研究

我们在本书的第一编中，已经论述了傩同原始宗教与古代巫觋活动的历史渊源，从而获知：驱鬼逐疫的傩仪距今至少已有一千多年的历史。因而，尽管今日的傩坛是一个缺乏理论支撑的巫觋组织，但从傩仪中残存的原始宗教与信仰遗俗来看，完全证明它是具有自身特点的。中国之道教是在古代巫觋与秦汉时期的神仙方术基础上形成的，因而，傩与道教之间，从信仰、组织、仪式到艺术都存在着一些纵向或横向的联系。这里，我们主要从文化学的角度对傩乐与道乐的异同之处作一个初步的比较。这对我深入研究道教音乐与傩仪音乐的发展历史是很有必要的。

第一节 傩与道教渊源的一致性

任何一种文化的形成都不是孤立的，而是在已有的文化基础上继承和发展起来的。傩是一种古老的民间宗教活动，属巫文化的体系，它的形成和发展同古代巫术有着不可分割的联系。道教是我国土生土长的宗教，其产生和发展也同巫术关系密切，它既继承了古代的民间巫术、神仙传说及成仙方术，又吸收了先秦道家、儒家、墨家以及阴阳五行家的哲学思想①。因此，傩和道教在渊源上有许多一致的地方。

一、从信仰渊源上看　无论傩或道教均可追溯到上古社会人类的自然崇拜、鬼神崇拜以及先秦时期的方仙之说。傩最初是始于驱逐疫鬼，祓除不祥的原始宗教意识。远古初民出于对大自然和人类本身的幼稚认识，无法解释许多自然现象和社会现象，如人生了病，认为是疠鬼作祟，便请巫师祈神驱鬼；人死了以后，又要请巫师安抚亡灵，试图使之获得新的生命；希望获得丰收，也要请巫师舞雩

---

① 任继愈主编：《中国道教史》，上海人民出版社1990年版。

求雨；想预知未来的吉凶，则请巫师占卜问卦①……总之，在恐怖与敬畏之情的驱动下，万物有灵观念、鬼神崇拜观念等原始宗教行为得以诞生，傩便是在这一前提下形成和存在的。

道教渊源于神仙方术，具体地说，就是战国时兴起于燕齐的神仙方士，他们自称能炼不死的丹药，可以飞升成仙。后来在汲取巫术、阴阳五行、忏纬之术等理论后，逐渐演化为道教。最早的道教派别是五斗米道，其始祖是东汉的张道陵，他原籍沛国人，后学道于四川鹤鸣山，深受巴蜀民间原始宗教和少数民族巫术的影响。由于以符水治病，"愈者顾以米五斗号为'五斗米'师"，《后汉书·灵帝纪》故称五斗米道。可见，道教一开始就是在崇尚巫术的基础上发展起来的②。

除五斗米道外，其他一些重要派别也同样如此。如太平道，不仅吸收了汉初黄老道思想和杂糅了阴阳五行观念，也受到董仲舒等天人感应目的论的影响。《后汉书·皇甫嵩传》说："初，巨鹿张角，自称大贤良师，奉事黄老道，畜养弟子，距拜首过，符水咒说以疗病，病者颇愈，百姓信向之。"显然，它同五斗米道是基本一致的，但太平道同古代巫术关系似乎更密切一些。据《后汉书·襄楷传》载："初，欢帝时，琅邪宫崇诣阙，上其师乾吉于由阳泉上得神书百十七卷，皆缥白素朱介，青首朱目，号太平清领书，其言以阴阳五行为宗，而多巫现杂语。有司奏：'崇所上妖妄不轻'，乃收藏之。后张角颇有其书焉。"很明显，太平道之师张角就是从巫觋杂语中受到启悟，并"以善道化"，符水治病，发展教徒十万，从而形成太平道的③。从五斗米道到太平道，乃至后来衍生的其他教派，其信仰渊源无不与傩同出一宗，它们所奉行的符篆斋醮、降妖逐疫、祈福禳灾活动，同今日流行在贵州土家族地区的傩坛活动几乎完全相同。傩与道教在信仰渊源上的一致性，是巫傩道化，道教保持巫觋本色的根本原因所在。

二、从思想渊源上看　道教的主要基础是道家思想、神仙方术和阴阳五行说。其中，与傩的思想基础最为一致的是阴阳五行观念。早期道教就对阴阳五行说备极推崇，大力宣扬阴阳二气生成万物的思想，认为"人之生，气之聚也。聚则为生，散则为死……故曰，遍天下一气耳"（《知北游》）。因此，道就是气，是构成万物的材料。这同傩坛的观念颇为相似。不仅古代就有"日行北方之宿，北方太阴恐为所仰，故命有司大傩，所以扶阳抑阴也"的阴阳行傩之举（《月令章句》），而且，今日之傩坛仍然是把阴阳五行作为行傩的思想基础之一。1985 年，著者曾在思南亲自听到土家族傩坛巫师崔照昌讲述过这样的观点：人类宇宙最初

① 李子和："中国傩立化研究"——《信仰、生命、艺术的交响》，贵州人民出版社。

② 刘国梁：《道教精萃》，吉林文史出版社 1991 年版。

③ 邓光华：《贵州思南傩坛戏概观》，贵州省艺术研究室、思南县文化局编，1986 年，第 31 页。

之活力由阴阳二气组成，阳为天，阴为地，万物均由阴阳二气交错化生。天地的形成，人类的诞生，事物的兴亡以及人类之德行无不与阴阳五行有关。土家族傩坛祭词中也唱道："当初昊天生太极，太极原来生两仪，两仪原来生四象，四象原来生五行，五行原来生八卦，九宫八卦定君臣。"这里所说的"两仪"是指阴阳二气，"四象"指老阳、少阳、老阴、少阴。因而，傩坛巫师们运用八卦于方位四时，可以明确阴阳消长之理，并随着五行之作用而断定万物的生死枯荣。他俩在傩事活动中，便是根据这些原理，通过种种祭仪占卜去沟通神灵，统驭鬼怪的。千百年来，道教的思想倾向随时影响着傩坛。如道教排斥阴阳，崇尚阳气，其一切活动中，如祭祀、法事、咒语等都要在阳时行，道士们视偶数为阴，奇数为阳，认为阳数比阴数重要得多，尤其是阳数中的"九"更受重视①。《云笈七签》卷二十说："从混沌而生一气焉，化生之后九十九万亿九十九万岁，乃化生三气。各相去九十九万亿九十九万岁共生无上也。"（混沌条）道教所崇尚的这个观念在土家族傩坛也同样存在，如传说老子投胎于玄妙玉女之身，怀胎八十一年之久，降生下地时就走九步；傩仪祭词中还不断出现九的数字，如"发文"仪式中唱道："九九排兵八万一，八万一千人和马，八万一千马和兵。"（九乘九之意）"开洞"中也有"上洞桃园九十九棵仙桃树，九棵酸来九棵甜；甜的九棵人吃得，酸的九棵闹（方言，毒的意思）凡民；九十九块声金砖石，用来堵住九重门；九十九步金梯子，叮叮当当到桃园"。其他诸如九天玄女，九宫仙娘、九宫八卦、九板十三腔等。

如前所述，贵州土家族傩坛中有一个十分重要的表演仪式："踩九州"。它借用八卦中乾、坎、艮、震、巽、离、坤、兑与中宫九个方位，同我国古代的九个州府地名结合起来编成舞蹈祭祀表演。据说，这种舞步能召神遣灵，不可随便外传。这种高度崇尚九的现象证明，阴阳五行观念已深入到傩仪活动的各个方面，它已成为傩坛和道教宗教思想的一个共同基础。

三、从文化形态上看　傩属于假面文化，假面从诞生之日起就带着巫术色彩，其渊源可追溯到原始图腾时期，先民们使用假面的目的是为了防御奇虫猛兽或敌人的侵袭，人们认为戴上兽面以后就具有比猛兽更厉害的本领②。后来，随着图腾崇拜的发展，面具逐渐用于庆典。《尚书·尧典》所载的"予击石拊石，百兽率舞"，即是由氏族的成员戴着兽头，化装护面后的舞蹈情形。《史记正义》也云："乐感百兽，使相率而舞，则神人和可知也。"描写了人们化装成各种猛兽后唱歌跳舞、祈福酬神的过程。这里说的"百兽"和前面一样，都是一种戴着兽面的形象。这虽然是一种推断，但我们可以从一些历史资料中找到证明。如山东

① ［日］洼德忠：《道教史》，上海译文出版社。
② 王恒富主编：《贵州傩面具艺术》，上海人民美术出版社 1989 年版。

沂南汉墓出土的各种神兽形象，以及《大傩图》中的各种怪兽形象等。（见《大傩图》）随着面具的发展，其功能逐渐扩大，从祈神、驱鬼、祭祀、娱乐、庆典到战争。但无论用于哪方面，都充满了浓厚的巫术色彩，因为，面具是巫师施行巫术的媒介，它配合歌舞媚神、娱神；配合符咒驱瘟逐疫；配合巫医、巫药寻求长生不死。这里面有原始的科学幻想，也有原始的艺术萌芽，或歌、或舞、或咒、或跳，感情无比炽烈，溢于外表，动自内心。同样，道教行坛时也具有浓厚的巫术色彩，其斋醮、科仪在很多方面都保持了古代巫仪的文化形态[①]。这就从文化形态学方面证明了傩同道教在渊源上的一致性。

第二节 傩与道教的融合与同步发展

从前面论述中得知，傩与道教在渊源上的同一性，决定了它们在发展过程中互相融合，同步成长的历史。因为以通鬼神、降妖惑为特征的古代巫觋是道教的根本源头，无论秦末汉初的神仙方术，或汉武帝“黜黄老刑名”后的“黄老之学”都是在巫觋的基础上通过神化黄帝、追求长生不死，从而宗教化的结果。事实上，这一时期的巫风、傩风、方术、神术、阴阳五行已逐渐合流，形成了一个以方仙道为中心的神仙之说潮流[②]。方仙道为道教的前身，神仙方术是道教信仰的源头，说明傩在早期就开始同道教融合了。这从一些史籍文献中可以找到证明。

《续汉书·礼仪志》中载：“由是中黄门倡，侲子和曰：甲作食殃，胇胃食虎，雄伯食魅，腾简食不祥，揽诸食咎，伯奇梦、强梦祖明共食磔死寄生，委随食观，错断食巨，穷其腾根共食蛊。凡使十二神追恶凶，赫女躯，拉女干节！解女肉，抽女肺肠！女不急去，后者为粮。”

这是“大傩逐疫”中对八种神仙施法食邪的生动描述，在这里，傩与巫、道、神仙已搅在一起，难以区分，可以说这是傩与道融合的最早记载之一。此外，张衡《东京赋》“卒岁大傩躯群厉”中也有类似的记载。

“尔乃卒岁大傩，驱除群厉。方相秉钺，巫觋操茢。侲子万童，丹首玄制。桃弧棘矢，所发无臬。飞砾雨散，刚瘅必毙。煌火驰而星流，逐赤疫于四裔，然后淩天池，绝飞梁，捎魑魅，斫獝狂，斩蜲蛇，脑方良。求耕父子清冷，溺女魃于神潢，残夔魖与网像，殪野仲而歼游光。八灵为之震习。况魃域与毕方。度朔作梗，守以郁垒。神荼副焉，对操索苇。目察区陬，司执遗鬼，京室密清，罔有

① 刘国梁：《道教精萃》，吉林文史出版社1991年版。

② 周育德：《傩与道教》。

不韪。于是阴阳交合，庶物时育。十征考祥，终然允淑。”从上面的记载中，我们看到汉代的傩仪中已经采用了方仙道的许多法术。例如“绝飞梁”、“捎魑魅”、“斫獝狂”、“残夔魖”、“殪野仲”等。这些阴森的妖邪妄法，令人毛骨悚然。特别值得一提的是以苇索、桃弧制服恶鬼的神人“神荼”、“郁垒”也在其间，这两个与傩坛有关的神祇，在一千多年后的今天仍在南方各地信仰傩坛的群众中广为流传。

傩与道教的融合，还可从近代傩坛活动中找到许多例子。首先是傩坛在崇拜神祇上的道化现象。历史悠久的傩，从来就有自己崇拜的神祇，如傩爷、傩娘、开山、开路、将军、水神、火神、雷神、土地，以及二十四戏之神等。但是，随着道教的兴盛，傩仪中也逐渐吸收了大量的道教斋醮科仪，以致道教神祇也纷纷进入傩坛，而且，占有重要的地位。如土家族傩坛仪式场所都要挂《三清图》。图上除“三清”外，还有若干其他道教神祇。诸如“三官”、“四御”、“五帝”、“日”、“月”、“星”、“神”、“二十八宿”、“风雨雷电”、“山川社稷”之神等。巫师们在祭词中也不时唱道：“一坛不了又一坛，坛坛都是老君传”，以及“千条树根共块土，万个法坛共老君”等。巫师们甚至还宣称：他们都是玉皇门下的弟子，公开打出道教的旗号，处处以攀附道教为荣，这些都充分证明了傩坛道化程度之深。

其次是傩、道醮仪方面的融合。道教的斋醮也是源于巫觋祀神的，但各派的“斋”法不一。五斗米道曾以“书病人姓名，说服罪之意”、“使有疾病者皆疏记生身以来所犯之辜”的方法，以后才逐渐程式化，形成道教正规的斋。上清派的斋法有两种，叫“绝群离偶法”和“孤影夷豁法”；灵宝派有“金篆斋”、“黄篆斋”、“三无斋”六种。在举行斋仪时，要事先筑好三层神坛，每层都要用竹栅栏或绳子围起来，并且要开八卦门，高悬长灯、色灯，台案上书“五方天文”。做斋时间一般为三天，或五天或七天，也有长达十四天的[①]。对照土家族傩坛的斋仪（实际上是一种简单的祀神仪式），两者之间非常相似。傩仪祭祀前也要设坛，坛内有一神案，神案设在一个纸糊竹编的神殿之中。神殿四周用绳子高悬各种彩色篆文（类似道教的五方天文），时间也是三天、五天或七天，长的也有十天半月。傩与道教在斋法上如此相似，说明它们之间的相互融合已达到了一定的深度。

除斋之外还有醮，道教有“三官醮”、“罗天大醮”。举行醮仪法坛的位置图如下：

① 葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社1992年版。

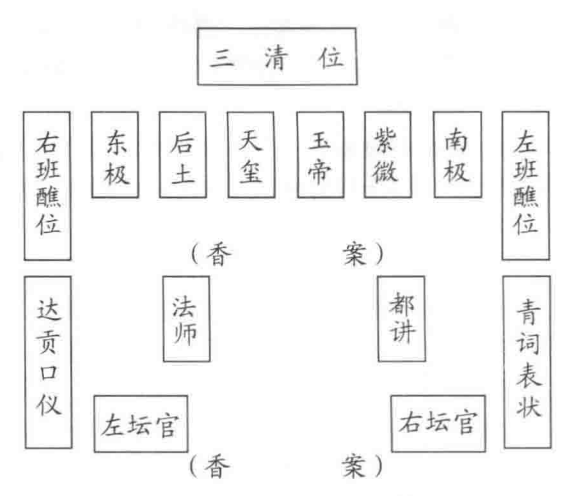


图28 道教醮仪法坛位置图

很明显，这同傩坛神案（见第一编第三章）布局基本上是一致的。不少学者认为，这种醮的源头可以追溯到楚辞的《九歌》。按《九歌》的描述，巫觋们从“东皇太一”起祭，经“云中君”、“湘君”、“湘夫人”、“大司命”、“少司命”、“东君”、“河伯”、“山鬼”、“国殇”到“礼魂”送神为止，对天、地、山、川之神一一赞颂。这些角色时而是向人间宣通旨意的天地之神，时而又是向神顶礼膜拜的芸芸众生，这种原始的祀神仪式正是醮的源头①。

道教的醮既是从古代巫觋演变而来，就必然带有浓厚的巫门色彩，他们建坛设醮的目的是祈禳、祛邪、消灾、还愿、求雨、求子、安宅、扫寨等，而这些都是傩坛所要解决的问题，所以，傩坛巫师处处效仿道教。如道士设坛时要“头戴宝冠”，傩坛巫师就头戴法扎；道士“身披霞帔”，傩坛巫就身着神裙；道士“手持玉简”，傩坛巫师手执朝牌。不仅衣饰庄重，而且还要敲锣打鼓，唱歌跳舞，这不就是《九歌》中扬袍拊鼓、陈竽浩倡、吟诗会舞之孑遗吗？

现在，我们再从科仪上来研究一下傩与道教的融合情况，道教的科仪的纷繁复杂，五花八门，概括起来就有：“设坛”、“上供”、“烧香”、“升坛”、“鸣鼓”、“发炉”、“降神”、“迎驾”、“献茶”、“散花”、“步虚”、“水文”、“洒净”、“启师”、“召功曹”、“赞颂”、“宣词”、“复炉”、“唱礼”、“祝神”、“送神”等。

土家族傩仪大致也差不多，当然，称谓不一定相同，加上傩坛巫师的随意性又常常酌情取舍，所以它们之间必然存在着一个繁与简的问题了。我们不妨来看看土家族傩仪中四大坛的具体程式。

开坛：包括“安师”、“发锣”、“迎三王”、“献讳”、“献法”、“唱穿衣件”、

① 罗受伯：《黔东土家族傩堂戏与楚文化关系之管见》。

“请三元法主”、“解秽”、“焚香”、“踩九州”、“迎神下马”、“问家宅卦”、“下装”。

发文：包括“穿衣件”、“参神”、“打三接坛”、“拜功曹”、“香赞”、“宣文书”、“申文”、“敬灶”、“念天地咒”、“念推请保管”、“唱赞”、“下装”。

立楼：包括“参神”、“茅山会师”、“迎请三师”、“行坛接驾”、“踏罡步斗”、“立楼”、“报楼”、“催楼”、“支更大典”、“排星观宿”、“提阳并宅”、“铺傩下网”。

搭桥：包括“参神”、“请三元法主”、“采木”、“铺桥”、“亮桥”、“扫桥”、“报锣”、“解瘟”、“迎兵”、“接圣”、“拆桥”、“下装”。

如果仔细对照，不难发现这些傩仪同道教醮仪是大同小异的。当然，道教醮仪十分复杂，不仅各派不一样，而且早期和后期也有很大区别，直到南朝刘宋时，陆修静才首先作了系统整理，他在综合各地、各类道仪的基础上，按照上清、灵宝、涂炭三大类加以编排，删繁就简，将其固定下来。甚至连步法、经诵、时间、仪仗、挂像等都分别作了严格规定。尽管如此，它在本质内容上同傩坛仪式仍有许多一致的地方。

从巫觋祀神到道教的斋醮科仪，是道教从不成熟到成熟、不正规到正规的表现，它标志着以巫觋为特征的民间道教已朝着正规宗教转化和发展，从而成为我国一个真正的土生土长的宗教[①]道教。道教形成以后，仍没有失其巫觋本色。傩坛为了壮大声势，又不断从道教文化中汲取养料，它们始终互融互补，保持着固有的亲密关系。因此，研究中国道教文化，切不可对傩文化等闲视之。

第三节 傩与道教的主要区别

尽管傩与道教的关系密切，并且在宗教形态上存在着许多一致的地方。但它毕竟不是道教，也不是真正意义上的宗教。因此，它们之间仍有很大区别。

一、傩坛没有专一的、至高无上的信仰与崇拜对象。傩坛信仰的神祇多而且杂乱，我曾在拙著《傩与艺术·宗教》（中国文联出版公司 1993 年出版）的“傩坛诸神及其谱系结构”一文中对贵州土家族傩坛诸神作了一个初步的分析与研究，并将它们归纳、梳理成三个系列，但其中第一个系列大多来自远古的俗信之神，有不少是从自然崇拜中的自然力或自然物演化而来的，因而，这种信仰仍停留在民间信仰阶段。第二系列虽是傩坛中的一些实质性神祇，但其崇拜的偶像傩爷、傩娘，由于缺乏宗教理论上的加工整理，其神格、功能均是建立在神话传说

① 葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社 1992 年版。

甚至妖邪妄说之上。加上第一系列与第三系列中为首的玉皇大帝与“三清”尊神的影响大大超过傩爷、傩娘。所以，在其信仰与崇拜对象上始终建立不起人为宗教那种专一性与权威性，而这正是划清不同宗教的首要标志。

道教却不同，虽然它的派别繁多，但其神系明确，体系严谨，崇拜对象专一。无论哪派，总是把元始天尊放在至高无上的地位，而且，有理论上的支撑。据著名道教理论家陶弘景所撰的《真灵位业图》载：元始天尊的名号叫“虚皇道君”，传说他“生于太元之先，禀自然之气，冲虚凝远，莫知其极”，因而是万神之主，是虚无的“道”的象征。道教在崇拜对象上的这种专一性并非生来俱有的。在早期，它信奉的神灵也同傩坛一样多而杂乱，而且，在明代以前屡有变化。如张道陵创五斗米道后，奉老子为教主，奉天官、地官、水官为尊神，直到南朝梁代陶弘景才将诸神列为七等，从此得以规范和统一，完成了从民间巫道走向独立宗教的使命①。

二、傩坛缺乏系统的宗教理论。作为一个民间宗教组织，傩坛虽然也在不断幻想和追求有一套立坛行教的理论，并产生了这样的萌芽，如近几年各地先后发现的一些傩坛巫书、神书：《三元和会》、《巫师必读》、《傩坛法教行仪》等便是很好的证明。其中，以流行在思南、德江一带的《三元和会》最有典型意义。《三元和会》全名叫《新集三元和会科式》② 是贵州土家族地区“和坛”仪式用的一种手抄唱本。全书分“上元和会”、“中元和会”、“下元和会”三部分。“上元和会”主要叙述儒、佛、道三教主——释迦牟尼、老子、孔子的圣迹，宣扬三教合流的思想。“中元和会”主要歌颂傩爷、傩娘（即伏羲、女娲）再造人类之功，从而引出傩坛仪式剧的来龙去脉。“下元和会”主要写龙女因染瘟疾而许愿，病愈后搬演傩戏还愿的经遇，“冲傩还愿”乃缘起于此。《三元和会》虽然是一个演唱蓝本，但内容十分丰富，从傩戏的来历、冲傩还愿的根生到傩坛活动的宗旨、法事、科仪、司职封授、祖师门派以及以“和”为本的宗法观念等，都作了一一叙述。显然，这是一个具有理论意义的傩书，它长期以来，一直是贵州土家族各地行坛立教的“理论”依据，说明傩坛中已有少数文人参与，因而，在宗教理论上迈出了重要的一步。但是它同道教（或其他人为宗教）相比较，仍然存在着很大的距离。

我们知道，道教的理论基础是十分雄厚的，早期的道教学者就接受了老子《道德经》、《庄子》“道”为万物之源的思想，糅和了《管子》的“精气入舍”等思想，从而创立了“道”生万物和长生不死的理论，以后又出现了一系列经典著作。如全面论述道教宗旨、哲理、仪式、方法的《抱朴子》内篇及道教经书总集的《道藏》等。这些宗教理论著作，从道教的哲理、斋醮科仪、祝咒符箓到医

---

① 葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社1992年版。

② 李华林主编：《德江傩堂戏》，贵州人民出版社1991年版。

学、饮食、服饰、建筑、文学、艺术等都作了系统的阐述[1]。相形之下，傩坛在这方面却是那么幼稚、粗鄙和无力，这显然是由于傩坛成员缺乏基本的文化素养造成的。傩与道教的根本区别，这是一个非常重要的方面。

三、傩坛没有严格的教规、教义和完善的组织形式。虽然，在傩坛内部巫师也有明确的司职分工，层次、等级也较分明。所有傩坛活动，包括发展成员、举行法事、科章仪范都有师承传袭的固定规范，但由于傩坛组织者和参与者大多是一些文化素养低，甚至没有文化的农民或匠人。因此，在其宗教活动中不可避免地出现了一些盲目性、随意性以及由此而造成的某些手段上的荒诞性。这同具有严格教义、教规和完善组织形式的道教相比，二者之间相距甚远。且不说早期道教就有了所谓“方”和“治”的组织形式，仅戒律、清规、斋仪等都已在许多经籍中固定下来，道教的戒律繁多，十分严格，授戒完毕，成绩优异者留观习经，日后还可做方丈候选人。道教还有严格的清规，专门对违反戒律的道士进行惩罚，轻者跪香，罚打斋；重者杖责革出，甚乃架火焚身[2]。总之，傩坛与道教在教义、教规、组织形式方面都有很大差别。这是民间宗教和人为宗教之间难以逾越的鸿沟，当民间宗教跨越了这条鸿沟时，离正规宗教的距离也就不远了，然而，要跨越傩与道教之间这道鸿沟也绝非易事。

四、傩坛没有固定的宗教活动场所或专门祭祀神灵的宫观庙宇。冲傩还愿是一种没有固定时间和场地的民间宗教活动，其开坛的时间要由冲傩还愿的户主根据需要而决定，活动场所一般在还愿主家的堂屋或晒坝，也有的在庙宇祠堂或旷野草地进行的，尽管傩坛祭祀场所讲究，不仅要挂“三清”，设神案、扎殿堂，而且开坛时香烟缭缭，牛角嘶鸣，展诗会舞，敬奉牺牲，好一派肃穆庄严景象。但这毕竟是一种临时性的、短期的布局，一旦傩事结束，统统都要撤掉，这种情况同正规宗教相比更是大相径庭的。如道教的宫观十分华丽壮观，有华阳之宫、会方之宫、王映之宫，以及洞灵之观、九灵之观、紫阳之观等。据文献记载，仅唐代的道观就有一千九百多所，而且规模很大。除殿堂外，还有石坛、钟楼、神像、碑塔、经阁以及假山、花草等设施[3]。至今，还有许多道教宫观完好地保存在全国各地。如四川的鹤鸣山道观、河南的太清宫、江苏的玄妙观、江西的万寿宫，以及北京的白云观等。作为宗教祀神与做法事的场所，其规模大小与建筑艺术质量在一定程度上标志着宗教的成熟程度，因此，这是一般民间宗教组织无法企及的，傩坛在活动场地上的流动性，同样是它没有达到人为宗教标准的证明，也是傩与道教主要区别的重要标志。

---

① 任继愈主编:《中国道教史》，上海人民出版社 1990 年版。

② 刘国梁:《道教精萃》，吉林文史出版社 1991 年版。

③ 刘国梁:《道教精萃》，吉林文史出版社 1991 年版。

第四节　傩乐与道乐的初步比较

大量事实证明，傩与道教成长的历史，便是它们互相融合，同步成长的历史。虽然，由于道教迅速发展，很快成为中国唯一的正规宗教，但它仍在一定程度上保留了古代巫觋的特征；傩坛虽然故步自封，却处处向道教靠拢，甚至竭力宣扬它们自身就是民间道教组织，同是“三清”门下的弟子。事实上，它们之间在宗教形态上确实存在着许多共同的文化因子。拿音乐来说，即使道教音乐已发展到了较高的层次，傩仪音乐仍停留在“下里巴人”的格局。但由于它们在历史渊源上的一致性，以及在成长过程中互相融合、互相影响的具体情况，两者之间仍不可避免地出现某些相似的地方。下面，我们就针对它们之间的异同之处作一初步比较。

一、 傩仪音乐与道教音乐的相似之处

傩乐与道乐的相似之处可从它们的音乐功能、歌唱形式及仪式表演、民间音乐素材运用等方面作比较。

1. 音乐功能方面　傩仪音乐的功能十分明确：一是娱神，二是娱人。这两点也是道教音乐的主要功能所在。所谓娱神，即是以音乐取悦神意，并以音乐为媒介与神灵交流，将音乐作为通达神灵的手段。《太平经》（卷十八到三十四）云：“故乐者，天地之善，气精为主，以致神明，故静以生光明，光明所以候神也。能神通明，有以道为邻且得长生久存。”这里明确指出：道教音乐是能通神明的。所以，道教科仪中音乐的作用十分突出，它同舞蹈配合，成为娱神、媚神的主要手段，事实上，道教音乐那“鼓云璈、吹赤箫、莺歌凤舞、霓幢羽葆、燃香捧花、步虚赞咏、旋绕天尊”（《玄坛刊误论》十七）的场面，正是对道教运用音乐手段酬神、媚神的具体描绘。更为突出的是，道教音乐中甚至还有专门为取悦神灵而设置的音乐形式，如声乐（韵腔）中的阳调，器乐曲牌中的正调即是这方面的代表[①]。声乐善于表达情感，自然受道教的重视而较多地用于娱神、媚神活动。然而，器乐在道教娱神活动中的作用也是突出的，尤其是钟、鼓、磬之类的击奏体鸣乐器几乎成了早期道教娱神器乐的主体，这方面，道教典籍的论述是较多的。葛洪《抱朴子·道意篇》载曰：“撞金伐革，讴歌踊跃，拜伏稽显，守请虚

① 曹本冶、毛继增等主编：《第二届道教科仪音乐研讨会论文集》，人民音乐出版社 1991 年版。

坐，乞求福愿。”说明早在东晋时，钟与鼓就已成为道教娱神仪式中的主要乐器了[①]。《要修科仪戒律》卷八引“太真科”云：“斋堂之前，经台之上，皆悬金钟玉磬……非唯警戒人众，亦乃感动群灵。”这就明确指出：道教器乐在娱神仪式中能起到“感动群灵”的作用。以上所说的道教器乐实际上是一些法器类乐器，严格地说就是法器。真正用于娱神祭礼的器乐，一是来自宫廷“吹打”乐，如《笛曲》、《经忏曲》等；二是来自民间的“锣鼓吹打”，如《将军令》、《水龙吟》、《大开门》、《二犯江儿水》等。这些器乐表演除一般乐器外，主奏乐器是锣鼓、唢呐、铜角等。但宋元以前道教科仪中使用的乐器主要还是钟磬，箫、管、笙等乃是配角，直到明代，笙、管、笛、扎、板、云锣以及钟、鼓、磬，甚至包括当时流行的十番锣鼓等才先后进入了道乐领域。可见打击乐的娱神功能在道教仪式中的作用是很特殊的。这同傩仪音乐中锣鼓、师刀等乐器的功能毫无二致。傩坛巫师从来相信锣鼓、师刀、牛角等都是通神的灵物。只要奏响三声，玉皇便会派遣各方兵马到傩坛护佑。不仅如此，傩坛锣鼓还能“倒乾坤”、“长日月”，甚至使“天摇地动”、“山崩地裂”，真是神通广大。因此，傩坛中的打击乐器是娱神祭祀中不可缺少的工具[②]。至于傩仪中的巫歌声、咒语声的娱神功能，更是不言而喻的。看来，无论傩坛还是道教，在其科仪中如此重视音乐乃是娱神的需要和动机。

在娱人方面，傩乐与道乐也大致相似，他们的表演对象都是世间凡人，只不过道教的接受者是以道徒为主；傩坛的接受者是一些信仰傩的群众为主，它们的共同点都是通过生动的表演去吸引信徒，既使他们受到愉悦，又借以解除劳作之疲劳，并从中唤起人们的宗教审美体验，达到争取更多观众和发展壮大组织的目的。

从娱人功能的角度看，道教仪式中的歌、舞、乐都具有较高的审美价值。以歌而论，其韵腔中的阴韵部分尤其具有代表性，这是一些既充满趣味性，又易于接受的通俗性音乐，旋律大多取材于民间音乐之精华，因而容易在观众中产生共鸣，表演者同欣赏者之间常常融为一体，既娱人，又自娱。傩仪音乐的娱人功能也是突出的，因为傩文化的传播地区多在边远山寨，由于经济落后，交通闭塞，文化生活十分枯燥，傩仪表演成了乡民们精神生活的重要内容之一。只要傩坛锣鼓声响，人们便会欣喜若狂地前往观看。作为傩仪的表演者，他们都是普通农民群众，不仅对广大观众的审美情趣、艺术爱好十分了解，而且对农村文化也甚为熟悉。民歌中最受欢迎的东西，诸如盘根歌、猜谜歌、诙谐歌、打闹歌等，无不被搬进傩坛。因此，听众十分熟悉，感情容易沟通，常常出现台上唱、台下和的

---

① 陈国符：《道藏源流考》，中华书局。

② 邓光华：《傩坛巫音与音乐起源巫觋说》，《傩与艺术·宗教》论文集，中国文联出版公司。

热烈场面，傩仪音乐的娱人功能在这里得到了充分表现。

总之，道教音乐与傩仪音乐在娱神与娱人功能方面是十分相似的，它是道教文化与傩文化在特殊历史背景与特殊文化背景下的产物。

2. 歌唱形式与仪式表演方面　尽管当今的道教音乐歌唱形式较为规范，风格多样。但从本质上看，道教音乐仍是建立在歌、舞、乐三位一体的巫觋乐舞基础上的①。因而，它同傩仪表演中的歌唱形式仍有一些相似之处。如民歌中常用的“一唱众和”形式，无论在傩仪与道仪中都被采纳运用。陈国符先生在考订道教音乐谱集《玉音法事》时，认为当时道曲谱式有“字旁或注四声，或注‘众和’二字，此即用和声之义”②。由此可知，“众和”的歌唱形式是道教音乐自古以来的重要形式之一。因为，这是一种善于渲染气氛，表现热烈场面的演唱形式。正如前面所说，道教音乐与古代巫觋乐舞有一定的渊源关系，而巫觋乐舞是以歌、舞、乐结合为表演特征的，这种形式通过道教仪式一直保存下来。因此，道教仪式歌曲中的“众和”形式应为古代巫觋乐舞的遗存。傩坛本身是一种民间巫觋组织，傩仪音乐至今仍以驱鬼酬神为主要目的。它始终追求一种热烈、隆盛的气氛，每当仪式开始，都要鸣锣三阵、擂鼓三通，并吹起牛角，摇起师刀，展歌会舞，鞭炮连天。这些歌声，锣鼓声，牛角、师刀声以及爆竹声，构成一曲混合的交响。在这种气氛中，“众和”形式自然是傩仪表演的最佳选择。让我们来具体看一段傩仪祭词：

领：言从师父口　和：口中出，
领：法从师父手　和：手上来，
领：讳从师父心　和：心中起，
领：罡从师父脚　和：脚下来，
领：传教原是李　和：李志君，
……

从巫觋乐舞的渊源出发，结合上述土家族傩仪祭祀中的“众和”情况，我们便不难理解傩乐与道乐中都运用和保留“众和”形式的内涵所在。

其次，在仪式表演方面，傩仪与道仪也有不少相似的地方。如“上坛”、“下坛”、“迎神”、“送神”、“洒净解秽”、“咒语诰章”以及“踏罡步斗”等。它们从内容到形式都很接近，仅仅存在着规模上的大与小、繁与简、详与略的差异。最典型的是傩仪中的踏罡步斗表演。这个问题我们在前面一章已经提到过，它同

① 周振锡、史新民：《道教音乐》，北京燕山出版社1994年版。
② 陈国符：《道教源流考》（下），中华书局。

道教仪式中的“缭绕”之法是如出一辙的。据说它渊源于夏禹祭祀所创的禹步。表演时，严格按照八卦之规范动作，即以卦爻为向标，以五行为定向，以阴阳为气韵，其步法、手势、身段、队形都符合章法。傩坛巫师与道教道士在文化、艺术修养上尽管存在着很大差距，但在传统仪式表演上（包括一些难度较大的表演，如踏罡步斗之类）却表现出如此惊人的相似，这就进一步证明它们在形成和发展过程中那不可分割的历史渊源。

3. 音乐素材运用方面　傩仪活动是直接扎根于民间，融宗教、民俗为一体的原始巫觋活动，民间音乐是其音乐素材的唯一源泉，即使是原生性传统傩腔也充满了民间音乐的特征。道教音乐由于文人参与，甚至历代帝王、朝廷宦官也为之用心。所以，呈现出多彩多姿的状况。其中，宫廷音乐、燕乐、法曲等无不与道曲融合，从而形成一种顺道而生的、充满“仙化”与“神化”的音乐。然而，道教音乐的来源又是多方面的，尽管有封建社会上层统治者的扶植和参与，但它的根基却是在民间，即使那些来自宫廷音乐的道曲，也无不折射出民间音乐的光彩。因为道教音乐同民间音乐从来就具有一种血缘关系。早在五代时，道教的修斋用乐就已“广陈杂乐，巴渝歌舞，悉参其间”（张若海《玄坛刊误论》十七）；清代则有“引商刻羽，合乐笙歌，竟同优戏”的记载（叶梦珠辑《阅世编》卷九）。说明道乐与民间音乐的关系早已为前人所认识。近代，陈国符先生在《道乐考论》中也云：“江南正乙教道士斋醮，唱昆曲，奏粗细十番锣鼓。”这就证明，“明清以来，随着道教渐趋民间化、世俗化，道教音乐已渗入较多成分的地方民间音乐”①。这个结论是客观的，也是可信的。因为，上述情况告诉我们，道教音乐中早已开始吸收、融合民间歌舞、民间戏剧，乃至民间打击乐的精华。从目前已收集整理的道教音乐来看，不同地区的道乐几乎都是以当地的民歌、曲艺、戏曲音乐为素材编创而成的。以西南地区为例，四川西部地区的道教音乐非常丰富，而且很有代表性。据一些学者的考察，这里的道乐同四川地方音乐的几个品种——民歌、曲艺、戏曲、佛歌、民间器乐都有密切的联系。甘绍成先生就引用了大量的例子证明川西道教音乐有不少就是直接取材于川剧中的昆腔、离腔、四川道琴（竹琴）、花灯、连厢、民歌、佛歌的史实②。另外，李玉珍先生在《东北新韵初探》一文中，对东北太清宫道乐与东北民间音乐在节奏、音调、旋律发展手法、调式以及衬词等方面作了对比，充分论证了道教音乐与民间音乐那水乳交融的关系。

贵州土家族地区既有傩的存在，也有道教活动，尤其是道教道场活动，可以说比比皆是。从事傩坛活动的巫师常兼职于道场，他们既是傩坛巫师，又是道场

---

① 周振锡、史新民：《道教音乐》，北京燕山出版社1994年版。

② 甘绍成：《川西道教音乐与地方音乐的关系》，《音乐探索》1992年第3期。

道士。既精通傩艺，又谙熟道场。因此，两者常常通用。有人邀请还傩愿，他们就以傩坛巫师身份去设坛还愿；有人请他们去做道场，他们又以道士的身份去为亡灵祭祀。这种身份上的双重性，使他们对傩乐和道乐都十分熟悉。因为，这些音乐大都来自当地的民歌，只是根据不同需要而分别用于傩坛或道场。他们将某些民歌配上傩坛巫词则为傩歌，配上道词则为道歌，民间音乐成了傩、道音乐取之不尽的源泉。下面两首歌的原型都是土家族花灯曲调，被艺人们分别用在傩仪歌曲和道场歌曲中，现抄录如下，以便分析、比较。

音例 139：

思南傩仪歌曲与道教道场歌曲比较联谱

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

傩仪歌曲 | 1 3 1 3 6 | 1 1 2 1 6 | 1· 3 2 1 | 1· 6 6 |
忽听婆婆一声叫，慌忙（也）一步

道场歌曲 | 3 3 2 3 2 | 1 1 2 1 6 | 1· 2 1· 2 | 1 2 3 3 |
三个阴（来）三个阳，六个砖碗答上苍（哎）

| 1 2 3 | 1· 3 2 1 | 1· 2 1 | 6 6 ‖
（嗬也喂）慌忙一步赶上前（哎）。

| 1 6 6 | 1· 2 3 3 2 | 1· 2 1 | 6 6 ‖
（灰嗬嗬）六杯美酒敬献（啰）亡（哎）

（崔照昌唱，邓光华记录）

二、傩乐与道乐的根本差异

尽管傩乐与道乐在音乐功能、歌唱形式与仪式表演以及民间音乐素材的运用方面存在着不少相似之处，但那毕竟是外在的、局部的和形式上的因素，而在本质上，它们之间却是大相径庭的。这具体表现在社会背景与音乐层次的差异上。

（一）社会背景的差异

道教是中国唯一的土生土长的、被称为国教的宗教，它有上层统治阶级的扶植，有宫廷宦官的崇奉，也有文人雅士的参与。不仅物质条件优越，而且社会地位

较高。早在唐皇朝时期，几个皇帝都对道教崇奉至极，而且，酷爱道教音乐。特别是唐玄宗，本身就是一个杰出的音乐家，不少宫廷道曲便是在他的诏命下完成的，甚至还亲自谱写道曲，有千古绝称的《霓裳羽衣舞》便是他参与创作的大型乐舞作品。宋代，真宗、徽宗二帝对道教也推崇备至。宋徽宗赵佶自称“教主道君皇帝”，下诏设立主管全国道乐的机构——云敖部，同时参加道教法事歌曲创作、集成，中国音乐史上第一部道教经韵曲专集《玉音法事》，便是在他的亲自关心和支持下编辑而成的。到了明代，明成祖朱棣加速了道教的规范建设，并于永乐初年御制了著名的道教祭祀乐章《大明御制玄教乐章》①。由于上层统治阶级的扶持崇奉，道教的社会威望很高，尤其是一些宫观高道与王侯百官往来十分密切，有的受到封官晋爵，有的甚至直通皇室权贵，其地位绝不在一般宦官之下。统治阶级对道教的高度重视，有力地推动了道教音乐的繁荣和发展，其文化层次已在“阳春白雪”之列，成为中国雅文化——即士大夫阶层的“上位层次文化”的代表之一。

傩坛是一种民间巫觋组织，其参与者从一般成员到掌坛师都是农民群众或乡村艺人。它们既无官方的扶植和资助，也不与上层社会往来，其活动没有固定的场所，也无基本的物质条件保证。尽管巫师们竭力去学习和模仿正规宗教：编织神谱、供奉偶像、颂经唱道，以及效仿仪科戒律等，最终却由于缺乏理论指导而让某些妖邪妄说或神仙巫术占了上风，以至造成宗旨上的盲目性、科仪上的随意性、组织上的松散性以及手段上的荒诞性。尽管它们在农村广大群众中有较大的诱惑力，但上层阶层却对他们不屑一顾。这种来自民间底层的俗文化，是中国“下位层次文化”之典型。

（二）音乐层次的差异

傩与道教在社会背景上的悬殊，必然导致它们在音乐层次上的差异。这从以下几方面反映出来。

在追求目的方面：由于社会地位的不同，追求目的必然不一样。道教重修身养性，追求长生成仙，其音乐的宗旨是顺“道”而生。因而，强调“仙化”与“神化”，以达到“无为”之境界。何谓“无为”？徐占海先生在《道教音乐悟学札记》一文中认为：“忘我即无我，无我即‘无为’，无为即‘无不为’。道教音乐即称为仙乐，其优美音律加上融汇了各地鲜明的地方色彩，必然使演、唱（奏）者及听众在道教科仪中同谐共振，进入‘忽兮恍兮，其中有象，恍兮忽兮，其中有物’的忘我与无我的状态。”② 这就是道教所追求的虚无缥缈的“无为”境界的音乐，因而，其演唱、演奏都十分讲究，尤其是韵腔唱法，细腻悠长，抒情表意；乐曲清远雅致，仙韵飘逸，具有较高的艺术水平。

---

① 周振锡、史新民：《道教音乐》，北京燕山出版社 1994 年版。

② 曹本冶、毛继增等主编：《第二届道教科仪音乐研讨会论文集》，人民音乐出版社 1991 年版。

傩却不然，它是一种强调现实，追求生命与肉体存在的民间宗教团伙，其宗旨十分明确，即牢牢立足于世俗生活。因此，它处处为人着想，一切从人的存在出发，其整套仪式过程中始终贯穿着“斗、驱、赶”的拼搏精神。唯其如此，傩仪音乐充满了世俗性与民间性，其曲调是一些粗线条的旋律，在表演上追求场面热烈和声音响亮，充满了原始、粗犷、古朴的特征，同时具有强烈的地方色彩与生命活力。这种通俗、生动的表演颇符合农村群众的口味，因而，很受欢迎。由此可知，道教音乐与傩仪音乐都是为各自追求的目的服务的。

在音乐的格局方面，由于道教属史官文化，其音乐是道教作曲家精心设计出来的，它成章成套，规范统一。如在声乐方面有“阴调”与“阳调”之分，器乐方面有正曲、要曲之别。它同科仪的结合十分紧密，不同的科仪有不同层次的音乐相配，如修持法事音乐讲究领悟“道性”；庆祝法事音乐在于纪念宗教节日或诸神圣诞；祈祷法事音乐则为了敬奉神祇或超度亡魂。因而，根据需要已形成了颂、赞、引、偈、斋、步虚等固定格式，并根据祭仪需要进行调整组合，使之成为一种结构严谨的“套曲”形式。相比之下，傩仪音乐就显得粗俗而松散，它虽然有一些传统韵腔与简单曲牌，却缺乏系统性和规范性，其声腔单一，大多在同一曲调上不断重复演唱，尤其是一些不同情绪的唱腔也常常共用一个曲调，甚至悲喜同一，只有在仪式剧中才有了初步的角色分腔雏形。这种音乐格局上的差异，是雅文化与俗文化在审美价值观上的必然反映。

在音乐表演方面：道教音乐的主体部分是宫观科仪音乐。住观道士成年累月身居道观，严格按照清规施行玄门日诵早课和晚课，每日早晚都必须吟唱十多支经韵套曲和演奏相应的器乐曲牌，还有专门用于初一、十五及道教重大节日祭典的《拜诰韵》。这些虽然属于常规性表演，但要求却很严格，特别强调规范和统一。常常对每一首韵腔、曲牌的速度、力度、表情都有严格规定，道士们无论唱经奏乐都是专心致志，刻意追求道教音乐的古老经韵情调。如前所述，傩坛既无固定的表演场所，也无固定的活动时间，它只能根据还愿户主需要而不定期地进行。参加傩仪表演的巫师基本上都是农民，他们常常以务农为主，有人邀请“冲傩还愿”才聚集起来，临时设坛表演。这种业余式的民间组织，很难有研习业务的机会和条件。因而，表演上始终维持在传统范围的基础上，很少有发展和创新。就表演艺术质量而言，它同道教音乐是不能相提并论的，可以说，一个是“阳春白雪”，一个是“下里巴人”。然而，这并不影响傩仪音乐的价值，因为，正是这种保守性使远古傩仪音乐中的某些原始面貌得以保存下来。

在音乐传承方面，众所周知，道教拥有众多的宫观殿堂，住观道士的稳定性和日诵科仪音乐的规律性为道教音乐的传承提供了有利条件。因而，道教音乐的传承较为正规，它不仅有严格的制度和要求，而且有相应的教材。著名的“十方丛林”便是具有一定专业性的道教办学形式。“丛林”一般利用冬季办学，分讲

学和讲韵两种，讲学的内容大多选自《阴符经》、《道德经》及《早晚功课经》等经典；韵学一般以《全真正韵》为教本，由高功执教，学习各种经韵的唱法和锣鼓、器乐曲牌的演奏训练。这种传承形式很受欢迎，各地道教信仰者及小宫观道童均前往报名学习，这就为道教音乐的传承打下了良好的基础，加上通过宫观每日早晚进行的课诵仪式，使所学知识与技能又得到进一步的巩固与提高。显然，道教音乐的规范化和系统化，同它的传承方式是分不开的。

傩仪音乐的传承从来就是以师徒、父子、弟兄关系为主的口传心授形式，这种形式是我国传统文化的重要传承方式之一。其特点是口耳相传，不立文字，不依教本，唯以师徒心心相印，理解契合，递相授受。它虽然没有道教“十方丛林”那样的专业性办学条件，但由于严格的师承关系和特殊的传授方法，使祖辈傩仪音乐的风格得以较好地继承下来。然而，由于近代某些历史的原因，傩坛活动曾一度出现停滞和断层，加之，傩坛艺人文化程度较低，给傩仪音乐的传承带来一定的影响，以致使某些传统技艺逐渐变形，甚至失传。事实上，傩仪音乐及其表演中的许多东西已经失传，或只留下一些残缺不全的东西。如贵州土家族傩仪音乐《九板十三腔》、傩仪巫舞《踏罡步斗》以及许多传统绝技等，这不能说不是一件很遗憾的事。

从以上初步比较看出，傩与道乐是一种既有联系，又有本质区别的宗教文化现象。道乐与傩乐相似的一面，是早期道教巫觋色彩的遗存。其正统道乐（宫观派道教音乐）部分早已随着道教的正规化向着高层次宗教音乐发展，既继承了古老的道乐曲调，又兼收并蓄了民间音乐的精华，成为最纯正的独树一帜的中国道教音乐；傩乐却始终保持着古代巫觋乐舞那三位一体的艺术形态。它们一雅一俗，互为对比，是研究中国宗教音乐发展史的重要史料。正如曹本冶、史新民二位先生在《道教科仪音乐研究现状与展望》（《音乐研究》1991 年第 4 期）一文中所说：“道教既然源于古代巫觋，道乐亦与巫祝的乐舞有某些亲缘关系……将现今道乐的某些因素与古代音乐作逆向的分析比较，也是探寻这一领域的方法之一。”

第三章　傩文化与音乐起源研究

古老而原始的傩仪活动，是中国传统文化的重要组成部分，它在从古至今的延续过程中，由于与宗教、巫术混沌交融，形成了固有的封闭性和传承性特点。因而，千百年来虽经尽沧桑而不灭，以至今天我们尚能通过傩坛仪式表演，从中窥视到人类祖先在创造物质文明和精神文明的历程中留下的足迹。它无论在戏剧、宗教、民俗、音乐舞蹈等起源方面的研究中都将起到活化石的作用。本章旨在通过傩坛仪式中出现的种种声音现象，论述它在音乐起源研究中的意义和价值。

第一节　"傩坛巫音"与音乐起源"巫觋说"

音乐起源于巫觋之说，自本世纪初由王国维先生提出后，一直很少有人予以认同，更多的是强调劳动起源说，并呈现了一元论的局面①。今天看来，这种认识似有过分强调某一方面的功利性偏向，因而，是值得商榷的。事实证明，"巫觋说"作为音乐起源之一说，是符合历史、符合实际的。下面就这一问题作专门的论述。

一、"傩坛巫音"与早期人类声音崇拜

所谓傩坛巫音，是指傩坛祭祀活动中出现的种种声音，包括牛角声、令牌声、锣鼓声以及傩仪、傩舞、仪式表演中的咒语声与歌声。这些声音不管是有固定音高的，还是无固定音高的，是旋律性的，还是非旋律性的，都是作为一种特殊手段，为其傩坛祭祀活动服务的。傩坛巫师认为，这些音响不仅能通神，而且

---

① 家浚：《傩文化研究的新拓展》，《贵州日报》1994年6月29日。

能驱邪唤善，招风请雨，具有十分奇特、不可思议的作用。这种对声音神力的信仰，反映了早期人类巫术活动中对声音的崇拜。

据史料记载，远古时期，人类祖先曾以声音为神奇，认为凡能发声的物体都附有鬼神，能使人产生惊恐与畏敬之情。在人类尚未揭开大自然奥秘的时期，他们便以声音为手段去影响自然和鬼神①。这里所说的声音，是指音乐尚未作为一门艺术出现之前的各种自然音响与人为音响，它包括没有固定音高和固定节奏规律的声音，也包括稍后时期的一些虽有固定音高和一定节奏规律，但音域极狭窄，音调十分简单，接近人类语言声调的歌声，甚至还包括今天我们无法理解的各种噪声，很难想象一些原始民族曾喜欢噪声，他们甚至专门制造噪声。千方百计使用特殊手段去获得一些令人不安的、恐怖的声音，认为这种声音能战胜一切邪恶。因此，试图通过噪声去威吓凶神恶鬼、驱赶奇虫猛兽。至于用声音去迎神逐疫，呼风唤雨，祈求农业丰收的情况更为普遍。他们确信“疾病和死亡、太阳和雨、人体的健康和大地的丰产都必须听从声音力量的摆布”②。

这种对声音的崇拜现象，在今天的土家族傩坛活动中仍然有所遗存，我们从它的傩坛祭祀仪式中可以找到许多例证。

土家族傩坛活动，是一种以驱鬼酬神为目的的民间宗教活动，就其演出的动机和内容而言，在很大程度上是一种巫术艺术。巫师们自称是神社的看护者，能与鬼神通话，并能在祈者与神灵之间起到报告愿望、传达旨意的作用，甚至还能控制神魔。因此，我们要问是什么原因使其如此神通非凡？巫师们的回答便是所谓“牛角三声震天地，令牌一响鬼神惊”。在他们看来，这便是声音的力量。而在傩坛活动中，巫师正是通过操纵这些具有极大威力的声音，同时施以咒语等诸多行为去实现祈者愿望，从而达到驱灾纳福的目的。所以，“傩坛巫音”是沟通人—鬼—神三者之间最为核心的因素和最重要的手段之一。

当然，这些声音还包括锣鼓声、咒语声、祭祀吟唱声以及傩戏表演中的歌声等。它们在傩坛活动中的功能可以概括为下面两方面：

（一）招神遣灵

以牛角声为例，这是一种几乎没有构成旋律和固定节奏规律的号角声，只能发出两个相近的音高（大致在一个小三度以内进行），而且，由高及低，由慢到快，给人以闪烁不定的神秘感。这种在常人听起来异常刺耳、难以接受的“噪声”却正是傩坛巫门招神遣灵的重要手段。在各项仪式中，只要鸣角三声，便可

① ［德］C. 萨克斯：《比较音乐学——异国的文化音乐》，载《民族音乐译文集》，沈洽、董维松译，中国文联出版公司1985年版。

② ［德］C. 萨克斯：《比较音乐学——异国的文化音乐》，载《民族音乐译文集》，沈洽、董维松译，中国文联出版公司1985年版。

惊动天地之神。黔东傩坛“发文”仪式的祭词中，对牛角声的作用有如下一段描述[①]：

一支牛角尖又尖，
声声传上玉皇门，
师郎鸣角叫三声，
声声叫请满堂神。
请出上坛七千真师主，
请出下坛八万本师尊。

显然，牛角声在此并非只是音乐声，更多是充当阴阳交感的信号。傩坛活动中，人⟷鬼⟷神⟷人都是靠这信号来沟通的，这个信号凡人无法领悟，因为它有其奥秘，这种奥秘也许是神的玄机，也许是一种隐喻性的内涵，它只有巫师和鬼神方能通晓。不过，我们可以通过对祭词等表层现象的考察寻找出一些内在规律性的东西来。

在请神方面，“鸣角一声”表示拜请东西南北中五方五斗之神；“鸣声两声”表示拜请黄坛门下三清祖师；“鸣角三声”表示拜请上曹祖师、中曹祖师、下曹祖师。然而，这些并非固定不变，在另外一些法事中，牛角声又是“上天入地”的另一种信号了：

鸣角一声，扣开天门，
只见天星朗朗；
鸣角二声，扣开地府，
只见地府纷纷；
鸣角三声，扣开人门，
只见人门累累放行；
鸣角四声，闭塞鬼路，
只见鬼魔朦胧；
鸣角五声，扣开五十四州，五庙门，
……

由此可见，牛角声在傩坛里路数有序，功能分明，并非随心所欲。巫师们深信，倘若牛角声不按其规律行事，傩坛法事就会失灵。显然单就对声音崇拜这一

① 参见思南、德江等县傩戏音乐资料（内部资料）。

点，无疑，这是最好的证明。

不仅如此，在“搭桥”仪式中，有一段祭词甚至把牛角声描绘成能“吹出千军万马”的魔角：

牛角声声叫忙忙，
口口声声喊玉皇；
逢到大坳吹三声，
吹出十万天仙兵；
逢到小坳吹三声，
吹出十万地仙兵；
过河过水吹三声，
吹出十万水仙兵。
……

这些描述看起来类似神话故事，但是，声音通神这个观念，在这里却得到充分验证。正因为如此，千百年来，在充满傩观念的老百姓中，早已形成了一种声音的潜意识，人们凭借直觉或超直觉的本能，对傩坛祭祀中的种种音响进行各自的解释和判断。

其实，人类从原始社会的巫术活动开始，声音就同神灵紧密相连。柴勒在《音乐四万年》中说：“在原始人看来，音乐是人所能获得的唯一的神赐本领，使它们通过音乐去规定礼仪的方式而把自己和神联系在一起，并通过音乐去控制各种神灵。”① 至今，世界上一些边远地区的少数民族部落中，仍保留对声音崇拜的现象。如南太平洋岛上的卡鲁里人，通过声音可以直觉到“亡灵的反射”，“人们感到已故的亲人和朋友的精灵就聚集在村社四周近邻。鸟儿的歌唱，野兽的啸鸣，呼唤着死者的名字。这些声音像哭泣，像说话，它们共同提供一个关于环境的标志，以及关于自身、空间、时间的更为深刻的象征性的理解和认识”②。西非土著人在祭典仪式中还通过奏鼓来召唤神明，每一个神都配有一个专门的鼓，甚至利用各种鼓点节奏反映祈求者的向往和要求③。显然，这些现象同“傩坛巫音”的功能如出一辙。由此可知，傩坛祭祀中的种种声音现象，是人类早期声音崇拜的遗响。

---

① 朱狄：《原始宗教研究》，三联书店 1988 年版。

② ［美］司蒂文·菲尔德：《声音结构即如社会结构》，载美国《民族音乐学》第 2 卷第 3 册，古宗智译。

③ 《音乐学术信息》1987 年第 3 期。

（二）超自然力

通过声音影响宇宙万物，使之为人类的生存服务，是原始时期人们利用巫术行动达到超自然的现象。黔东傩坛巫师们深信傩坛祭祀活动中的锣鼓声、咒语声、祭歌声便具有这样的功能。

在一般场合，锣鼓只不过是表现一种喜庆欢腾的情绪而已，但傩坛祭祀中的锣鼓却超越了其作为普遍乐器上的意义，成为沟通万物神灵和影响宇宙诸物的重要手段。从“搭桥”仪式中《报锣》可以清晰地看出：

不提神锣尤之可，
提起神锣有根生；
此锣不是非凡锣，
老君赐吾招兵会兵锣；
此鼓不是非凡鼓，
老君赐吾招兵会兵鼓；
此锤不是非凡锤，
老君赐吾招兵会兵锤①。

这说明在巫师们的眼里，傩坛锣鼓乃神人所赐，故而附有神赐的本领，超自然力即由此生发。

一打乾坤倒，
二打日月长，
三打梭锣天上转，
玉皇老祖当天坐，
打一锤天摇地动，
打二锤山崩地裂。②

这种“倒乾坤，长日月”和“天摇地动”、“山崩地裂”的神力是何等神奇。类似这样的神话故事在我国民间的流传是很多的。传说广日天王以琵琶作武器，只要拨动琴弦，便能天摇地动、风火齐至③。虽然是神话故事，却在一定程度上反映了人民群众对声音魔力的崇拜。

---

① 引自《德江土家族民间文艺资料》（内部资料），1986年版。
② 引自《德江土家族民间文艺资料》（内部资料），1986年版。
③ 石峰：《音乐世界趣谈》。

傩坛祭祀中的咒语、表文等言令之声也是巫师用以影响自然力的手段。他们试图通过种种超自然力的语言以及那不可思议的声音，去发动申述和命令所欲达到的目的，如逐瘟疫、招风雨、迎太阳、驱寒暑等。若欲求得渔猎丛集、五谷丰登，便要通过特殊的表文和咒语，并用特殊的语言声调吟唱以求得上苍的灵验。这里以黔东傩坛巫师在天旱求雨时所念的一段表文为例：

"禾苗茂盛，必赖雨露之频施，喜谷告成，唯凭甘露之作。兹值仲夏初临，到处旱魃之兴，星见苍龙，未获商羊之舞。禾苗已槁，徒劳之功，庚癸之乎，心无扶收之庆，万物尽至凋零，群黎尽皆翘首，显神威浩荡，圣德汪洋，滂沱旱降，润田既槁之苗，凡民沾思。"①

这类巫词文辞考究，声韵交融，巫师吟诵时有声有色，颇有打动上苍之灵力。

对语言声音效力的崇拜，还表现在通过咒语"治疾病，医疮疖，消灾化福"等方面。我们经常看到，傩坛巫师为人治疮疖时，皆是对着患者的疮疖部位，手舞足蹈地吟唱"神笔扬扬，上奏天堂，咒词既出，万病根除"之类的咒语，然后再涂施"神水"，出乎意料的是，无论患者或巫师对疾病的治愈皆坚信不疑，而丝毫不疑虑这种行为的可靠性。

对语言声音效能施以治病的例子，并不是罕见之事，史籍上也不乏记载。汉代刘向在其《说苑》中就曾记录过巫人用"十字咒"为人治病的史实。

其实，就这是民俗学上所谓的"白巫术"。

另外，由于许多咒语还出自对自然音响的描摹，如风雨雷鸣、鸟鸣兽吼等。它们似乎是代表自然现象的符号，因此，在巫师看来，更能理所当然地影响自然力了。

"傩坛巫音"所反映的声音神力，显然是远古原始观的遗存，音乐同神灵"结缘"，可以说就是从声音崇拜开始的，看来，它同音乐的产生也必然存在某种潜在而必然的联系。

二、 "傩坛巫音" 是脱胎于原始宗教的神韵之声

声音是音乐的主要成分，探索音乐的起源从声音入手是无可非议的，同时也是一个极好的切入点。大自然中的诸般音响：风声、雨声、雷声、流水声、鸟鸣声、兽吼声等无不体现出一定的音乐元素。傩坛祭祀活动中出现的各种声音，则是脱胎于原始宗教的神韵之声，同时也是人类生活中出现较早的一种人为音响声。由此，通过"傩坛巫音"，论证音乐起源"巫觋说"理论，就必然具有特殊的现实意义。

---

① 引自思南傩仪手抄本资料，邓光华收集。

如前所述，傩坛领域里，至今保留着大量原始宗教祭典的痕迹。其中，以歌、舞、乐（打击乐）结合为基本框架的原始宗教巫术形式大体尚存。尤其值得注意的是，巫师通神时是在一种极其神秘的气氛中进行的，他们在强烈的锣鼓节奏中，踉跄起舞，口中念念有词，似唱非唱，似说非说，有如鬼神附体之状。这同原始巫术的萌芽状态颇有一致之处，因为歌、舞、乐，或说唱与舞相结合的形式乃是原始巫术保证成功的必要条件。艺术起源与宗教有关，对研究此问题的专家而言，几乎是没有争议的。马克思·德索曾在《美学与艺术理论》一书中指出，在原始部族中“戏剧、舞蹈、音乐形成了一种协调的综合艺术。它一般说来总是与宗教有关”。斯宾塞认为诗歌、音乐、舞蹈有着共同的根源，从而提出了三者同位起源的理论。这一观点得到了格塞罗的赞同，格氏认为：“音乐在文化的最低阶层上显得跟舞蹈、诗歌联结得极密切。没有音乐伴奏的舞蹈在原始部落中也极少见，也和在文明民族中一样，他们没有歌而不舞的时候，也可以反转过来讲，从来没有舞而不歌的。”① 这充分说明通过原始宗教中的歌舞活动来寻求音乐起源是不无道理的。现在我们不妨具体看一下黔东傩坛祭祀仪式中同音乐有关的一些原始现象：

（一）傩坛巫舞

提到傩坛舞蹈，人们自然同原始傩舞联系起来思考。傩舞乃由傩仪演变而来，从早期开始就是一种与驱逐瘟疫为目的，以戴面具为特征的舞蹈，最典型的有“方相舞”、“十二神兽舞”，据《周礼·夏官》所载，傩舞表演时，方相氏戴黄金四目之面具，掌蒙熊皮，披毛顶角，挥戈扬盾，作驱魔打鬼的表演，其威仪足以使鬼神望而生畏。② 如此“挥戈扬盾、驱魔打鬼”的动作和场面，看来并非舞蹈家的杰作，而是巫人在鬼神“附体”时的动态反映。再看流传至今的傩坛舞蹈，表演时巫师们“吹角鸣鼓，戟指念咒，翩翩起舞”③，这同《隋书》所载傩仪表演时的“鼓噪以入，鼓噪以出”的情景是一致的。黔东傩坛祭祀中的前“十二戏表演”，其实许多方面均可看做“方相舞”、“十二神兽舞”的延续。

我们再看看各地与各时期有关傩舞的记载情况。清道光丙年《永明县志》对巫师驱鬼作舞时说道，巫师“或超跃，或偃偻，忽后忽先，忽左忽右，忽离忽即，忽纵忽横，忽单忽双，忽急忽缓。人声、鼓声、笙声、锣声、鼓声、铙声、爆竹声、巫师唱迎神曲声……拉杂莫辨”。④ 民国《桐梓县志》也载：“巫师依次登坛歌舞，左执者为神带，右执者为牛角，或吹、或歌、或舞，抑扬跪拜以娱神，曼声徐引，若恋若慕，电旋风传，裙口舒圆相间，烧褚任其灰飞，听神弦奇音盖

---

① ［德］格罗塞：《艺术的起源》中译本，商务印书馆1994年版，第302页。

② 《周礼·夏官》。

③ （清）光绪《道州志》。

④ （清）道光丙午《永明县志》。

如堵墙也”。[①] 这种如痴如醉的状况，实际上是巫师们凭借主观意象，语言与行为去实现其巫术目的罢了。由此可知，傩坛舞蹈具有强烈的巫术色彩，巫师们在那“抑扬跪拜、风旋电转”的气氛中，为了获得神力和行使神的旨意，早已处于暂时失去人性的酩酊状态中，所谓“迎神曲声”便是他们在那心醉神迷中发出的声音。黔东傩坛祭祀时，巫师们同样也有“超跃偃偻、风旋电转”的舞蹈表演，也有在心醉神迷中发出的“迎神曲声”。巫师们认为这种声音是神灵附体时所授予的，已经不是巫师平常的声音了。这种说法表面上看起来是十分荒诞的，其实，这种神魂附体时的酩酊状态，正是人本体意识的动态形象，在这样特殊的动作和姿态中，节奏往往随之产生，并由它将音乐和舞蹈结合起来，从而产生一种本能的情感冲动。人在这种情况下，既能意识到声音的特殊意义，也能意识到身体的运动就是一种交流，也许音乐作为一种艺术便是在这种情况下诞生的。正如萨克斯所言：“历来的音乐起源受到再检讨，有了以自然民族中像巫术那样的、意识行为之前的人类非日常状态——恍惚状态为音乐产生的本源的学说”。[②]

（二）傩坛乐器

在以歌、舞、乐结合为特征的巫术艺术胚胎中，也许乐器是最先出现的，即使是最原始的舞蹈，也需敲击石器、响板之类的节奏音响作伴奏。在今天的傩坛巫舞中仍然可以看到，巫师跳神时，首先出现的还是牛角、师刀、锣鼓等乐器声。所以，从巫觋活动中使用的乐器入手来探索音乐起源，也是不可忽视的线索。

傩坛巫师采用的牛角大多为水牛角制成（也有少数用羊角的），长约45－50厘米，呈弯曲锥角形状，一般用泡桐木作吹嘴，吹奏时发出悲壮闪烁之声，并不十分悦耳。显然，在傩坛活动中，牛角并不以乐器的功能出现，而成为“交通神灵”的法器手段。所以，牛角之声进而有了神灵的意味，同样，可以归之为来自原始宗教的神韵之声。

研究乐器的起源（尤其是管乐），必然会联系到旧石器时代因狩猎需要而发明的各种拟声工具。其中有为诱捕鸟类、兽类的拟声乐器，如骨哨、号角等。古代音乐起源模仿说也许就是在此启发下提出的。关于这点，不少古籍都为我们提供了依据，《吕氏春秋·仲夏》说：“帝尧立，命质为乐，质乃效山林溪谷之声以为歌。”《管子》也云：“凡听徵，如负猪豕觉而骇，凡听羽，如鸟在树，凡听宫，如牛鸣中，凡听商，如离群羊，凡听角，如雏登木以鸣。”这里虽说的是歌声，但就对声音的模仿而言，它同乐器拟声是一个道理。可见，音乐起源模仿说并非今人之所创。

时至今日，许多拟声性乐器仍在边远地区流行。《满洲源流考》就记载了该

---

① （民国）《桐梓县志》。

② ［日］迁庄一、岸边成雄：《音乐起源说》。

地区有一种诱捕鹿兽的拟声号角，其中说到“女真以桦皮为角，吹出呦呦之声，呼鹿射之”，这种“呦呦”之声，同傩坛牛角如出一辙。据说，牛角作为一种乐器出现，同原始宗教活动有关，它具体产生于何年代，虽然无法稽考，但它的原始性是无可怀疑的。

以上事实说明，“傩坛巫音”确是一种脱胎于原始宗教的神韵之声。它同原始巫觋活动确实有着千丝万缕的联系，今日傩坛仪式中巫师们吹奏牛角、摇拽师刀、挥击令牌、敲锣打鼓，以及唱巫歌、跳巫舞、演傩剧等，无不是原始巫风的延续。它在当今音乐起源“巫觋说”理论研究中，必将成为有力的佐证。

三、“傩坛巫音”音乐形态的原始宗教痕迹

在人类历史上，声音从某种符号意义转化为旋律，经历了一个极漫长的时期，这个时期的音乐尚处于混沌初始的胚胎状态，即人们所说的准音乐阶段，它是从无固定音高的声音阶段通向固定音高或原始旋律阶段的必经之途，也是音乐形成过程中不可逾越的历程。傩仪祭祀中的那些原始性祭歌，虽不能断言它具有准音乐时期的音乐形态特征，但它那古朴、粗陋和寓于神秘色彩的旋律，却带有许多原始宗教的痕迹，这对音乐起源研究中的“巫觋说”理论，无疑是具有重要意义的。下面试从音乐形态学的角度作一简要分析。

（一）旋律形态

在傩仪祭祀中，巫师们戴上面具便进入了神的境界，因此，请神、迎神的迷蒙状态中便发出了不同凡响的声音——一种特殊的语言音调，并千百次地重复，时而提高噪声，时而降低语气，从而产生了一种介于说话和歌唱之间的音乐形态，这种形态既是一种音乐性的语言，又是一种语言性的音乐，是人类语言向音乐升华的胚胎。由此可见，傩与巫对人类语言的嬗变和音乐的形成都起到了不可忽视的催化作用。现在我们来看看这些音乐形态的特点：

1. 即兴性特点　由于长篇祭词总是在一个简单的旋律上反复，其音高不能不随着唱词字音的变化而改动，有时是个别音的变动，有时则是几个音甚至一小节的变动，这完全是巫师即兴发挥的结果。下面是正戏《龙神拣斋》[①] 中柳三神的一段唱腔，同是一个曲调，由于各段唱词不同，曲调也随着变异。

---

① 土家族傩坛正戏之一，流行在思南一带。

音例 140：

柳　三　神

（《龙神拣斋》 柳三唱段）

1 = D $\frac{2}{4}$

6 1˙2˙ 6 6 | 1˙ 6 1˙ | 5 5 6 1˙ | 1˙ 6 | 5 5 |
说 我 无 名 我 有 字 无 名 不 到 此 傩 坛 （呀）。

2˙ 1˙ 1˙ 2˙ 2˙ | 5 1˙ 6 | 6 2˙ 6 1˙ | 1˙ 6 | 5 5 |
家 住（那）江 西 南 昌 府 南 昌 府 里 我 家 门 （呀）。

6 1˙2˙ 6 5 | 6 5 6 1˙ | 6 6 1˙ 2˙ 2˙ | 1˙ 6 | 5 5 |
父 是 有名 柳 百 百， 母 是 堆金 积 玉 人 （呀）

6 6 6 1˙ | 1˙ 6 1˙ | 1˙ 5 6 1˙ | 1 6 | 5 5 |
一 母 所 生 三 兄 弟， 三 人 弟 兄 都 有 名 （呀）。

6 1˙ 5 5 | 5 6 1˙ 6 | 6· 1˙ 1˙ 1˙ | 1 6 | 5 5 ‖
大 哥 南 朝 做 知 府， 二 哥 西 京 管 万 民 （呀）。

（田应贵、谢国祥唱，邓光华记录）

2. 窄音域特点　作为口语性旋律，自然是建立在语言声调抑扬基础上的，音域必然窄狭。各地的傩仪祭祀歌几乎都是由三个音或四个音构成，音域一般为四度或五度内（甚至有三度的），这些四度或五度的旋律，实际上也是以三个音为骨干音的三音式旋律。贵州土家族傩仪歌曲大多是以羽、宫、商三音为框架的旋律，从音乐通神的意义出发，它也许是有意用一种特殊的音调去表达冥界语言，或把某些语言用近似的音调加以强化，说它似唱非唱，似说非说不是无道理的。著者曾对贵州土家族地区的三十首傩歌作了抽样统计，发现三音式的四度或五度音旋律占绝大多数。

祭祀歌总数	三度以内	四度	五度	六到七度	八度以上
30 首	3 首	9 首	11 首	5 首	2 首

从上表统计数，不难看出傩仪祭祀歌普遍有着音域窄狭的特点。

3. 旋律下行特点　我们在前面已提到过傩仪歌曲绝大多数具有下行倾向，有的曲调甚至一开始就出现全曲的最高音，然后逐渐降低，最后结束在全曲的最低音上。尤其在大量的羽调式祭歌中，几乎都是由高及低，最后以低八度羽音作结。如果把这类歌曲的音按高低顺序排列起来，我们会看到它的下行倾向是那么突出和富于规律性。即使某些只有三个音的旋律，结尾时也会出现一种使人意外的八度下降，产生特殊的下行效果。

音例 141：

只等柳毅传书来（与音例 7 同）

这种特殊的旋律倾向，在傩仪歌曲中并非偶然，它同原始宗教音乐必然存在着一定的历史渊源关系。

（二）调式形态

调式的构成规律，是形成音乐风格的重要因素，这种规律是由调式骨干音所决定的。正如我们前面所说傩仪歌曲的调式尚处在一种不完备、不成熟的阶段，加之傩坛的封闭性特点，使各地的傩仪歌曲调式形成了不同的形态特点，以思南、德江两个土家族地区为例。

思南傩仪歌曲的调式以羽调式为主，徵、商次之，常见的形态有以下几种：

以羽、徵、商分别为主音的三声调式音列，如：

6̣13　6̣12　5̣6̣1　5̣6̣2　256　261̇

以羽、徵、商分别为主音的四声调式音列：

6̣123　6̣135　5̣6̣12　5̣6̣13　2356

以羽、徵、商分别为主音的五声调式音列：

6̣1235　5̣6̣123　23561̇

德江傩仪歌曲的调式则以徵调式为主，羽、商次之，常见的调式形态有：

以羽、徵、商分别为主音的三声调式音列，如：

5̣6̣1　5̣12　6̣12　235

以羽、徵、商分别为主音的四声调式音列，如：

5̣6̣12　6̣132　2356　1256

以羽、徵、商分别为主音的五声调式音列，如：

5̣6̣123　3561̇2̇　6̣1235　23561̇

以上调式中，最富于代表性的是以“羽—宫—角”、“羽—宫—商”、“徵—羽—宫”、“徵—宫—商”为框架的三音结构。或在基础上增加某一音而形成的四音结构。这些古朴神秘、沉郁苍劲的三音歌或四音歌是贵州土家族险恶的生态环境与特殊历史背景下的产物，充满了土家族音乐的原生性与地域性特征。

（三）演唱形态

傩仪歌曲的演唱形态大致有两种类型。一是用于“冲傩”仪式或正戏中驱赶表演的形态；另一类是在酬神仪式或正戏中赞颂性的表演形态。第一种类型的表演是在阴森、恐怖的气氛中进行的。为了表现傩神的威力，傩坛巫师戴着狰狞的面具，跳着原始、粗犷的舞步，在强烈的锣鼓声中，放开喉咙高声喊唱，甚至达到声嘶力竭的程度。如正戏《开路将军》、《出开山》、《钟馗戏判》[①] 等均是典型例子。其音乐具有粗、强、响、硬的特点，即旋律线条粗、音乐节奏强、锣鼓声音响、歌唱声音硬，充满了古傩文化的本色。第二种类型是在和谐、颂扬的气氛中进行的。傩坛祭祀时，不仅要敬奉牺牲、燃香焚纸，也要吟歌会舞，表演傩戏，赞颂神灵的功德，以达到取悦神灵的目的。因而，表演时要“清声细唱，有礼开坛”，表现一种无比的诚意。如开洞中唐氏太婆的唱腔，情调安详、速度缓慢、轻歌曼舞、起伏有致，给人以既庄严、肃穆，又礼貌、虔诚之感。两相比较，前者更接近傩仪音乐演唱的原始形态，具有强烈的原生性与地域性特征，这就进一步证明土家族傩仪音乐是远古原始宗教音乐的遗存。

通过以上分析：傩仪祭祀歌乃是“傩坛巫音”中初具旋律形态的音乐，它具有很多原始形态特征。尽管由于现代文化的影响和冲击，许多旋律都有所发展和变形，但透过其音乐形态，我们仍可窥视到人类音乐形成初期的某些朦胧影像，而这些又无不带有原始巫觋活动的痕迹，因而，它从另一个侧面肯定了音乐起源研究中的“巫觋说”理论。

第二节　傩仪音乐的活化石价值

近年来，随着傩文化热的升温，特别是贵州土家族傩文化艺术先后在国内外表演或展出后，土家族傩文化开始在世界文化领域展现出一个新天地，引起了海内外许多专家学者的广泛注意。他们对傩文化的传承和研究都寄予了极大热情，

---

① 均为土家族傩坛正戏，流行于思南、德江、沿河等地。

称它为中国原始文化的活化石①。其中，也包括傩仪音乐在内。因为，不仅傩仪表演中的歌唱声、咒语声、锣鼓敲击声在音乐起源研究中具有重要学术价值，而且，傩面具、傩祭器，以及种种巫术音调都是保存至今的、难能可贵的准音乐资料，它们都从各自的角度为音乐起源研究提供了珍贵的活化石史料。

一、傩面具与音乐　傩文化是人类蒙昧时期的产物，原始人的理智是在漫长的进化岁月中发育成长的，在相当长的历史时期中，人类对自身及其所处的生存环境尚处于迷惘与困惑之中，原始思维主宰着他们的一切行动，在他们的心目中，万物众生、山川草木、日月星辰等都是神秘莫测、本能的生存欲望和生命意识促使他们不得不试图去探启众多的宇宙之谜。于是在一种纯动物性意识的支配下，原始宗教诞生了，“造物之神”垂降人间，为了寻求超自然力的保佑，人们千方百计试图在人与神之间架起一道情感信息交流的桥梁。面具，作为一种神的物化符号成了沟通人神之间的理想形式。人们戴上它，似乎就进入了一种忘我的“神灵世界”。与此同时，音乐和舞蹈也成了通神的最好工具。于是，在神秘的祝颂、癫狂的跳动与迷蒙沉醉的原始巫术祭祀中，音乐、舞蹈和面具同胎而生。从此，以戴面具为特征，歌、舞、乐并举的原始巫术形式开始形成并维系下来。看来，面具、舞蹈和音乐从诞生之日起就同人类结下了不解之缘。在这里，音乐起源之谜已初见端倪。下面，让我们来看看面具与音乐在历史演变中的具体情形。

作为人类早期的假面艺术，它源于原始氏族时期的图腾崇拜，古称“魌头”。原始人囿于认识能力的局限，每遇战争、狩猎、耕收、渔牧乃至自身的繁衍活动，都要戴上图腾面具，模仿图腾物的形象，唱歌跳舞，祈求神佑，以期如愿以偿。在那个时候，面具、舞蹈和音乐是缺一不可的。殷商甲骨文卜辞中出现的、与傩有关的形象文字——，以及商周青铜鼎上的一个类似的字——，经有关专家考证，都认为是一个“魌”字，并判断这两个象形字都是代表着一个有着四只眼睛的面具形象②。显然，这是从关于方相氏戴黄金四目面具驱鬼那里受到启发的。但著者认为这两个字并不局限于面具形象，而更多的可能是笼统地象征着一个古代巫人，戴着面具载歌载舞的情形。从古代汉语方面分析，这也是符合“魌”之原意的。“魌”与“䫉”、“倛”二字相通，皆指古代执掌驱鬼头人歌舞时所戴的面具形象。秦汉前后，戴面具的巫人称为象人，象人是以歌舞为职业的。《南齐书》说：“角抵象形杂技，历代相承也。”其意是：面具是歌舞百戏的主要装扮方式之一。所以，面具与舞蹈、音乐从来就是紧密相连的。

---

① 见台湾《联合报》1990年9月21特稿：《亚运周边活动中最引人瞩目的文化遗产展现》；《北京晚报》：《傩戏表演是“戏剧活化石”实实在在直观至感》等文。

② 周华斌：《中原傩戏源流》，载《傩文化与艺术》文集，贵州人民出版社1993年版。

由此看来，上述甲骨文卜辞象形字所透露的面具与音乐相生的信息是可信的。事实上，古籍中涉及面具与音乐方面的记载是不乏其例的。《隋书·音乐志》曾说，晋庚亮死时，“其使追思亮，因假为其面，执羽，以舞象其容，取其谥以号之，谓之康乐”。它生动地描绘了为了缅怀亡人而戴面具执羽以舞蹈的真实情景。

巫文化是人类文化的共生现象之一，傩面具同音乐的关系并非只在中国独存。雅克·夏耶在《音乐四万年》中就曾把面具看做是人类祖先进行巫术音乐的一种忠实附属品，并说面具无论在非洲和澳洲的原始部族中都曾起着和旧石器时期所举行的祭祀仪式同样的作用[①]。在他看来，面具、舞蹈和音乐最早都是在“神”的前提下结合在一起的。这一点，旧石器时期特洛亚—费莱尔洞穴中那个戴着兽面、披着兽皮、手持弓形乐器正在演奏的情形便是有力的证明[②]。雅克·夏耶还把面具分为这样三个阶段：“首先是动物的面具，而后是神的面具，最后是传说中英雄的面具。而在这种由神性向人性转移的漫长过程中，音乐起着至关重要的作用。因此，音乐在原始戏剧中的作用几乎到处都可以见到。而且在古希腊悲剧中，在中国和日本的歌剧中（西方学者所说的‘中国歌剧’常常是指京剧）都可以发现这类面具，而且它终是有音乐伴奏的。”显然，在雅克·夏耶看来，面具和音乐都是在原始戏剧中的重要附属品，它们的主要作用在于把参与祭礼仪式的人们带入一个神性的世界[③]。正如B. 马林诺夫斯基在《自由与文明》中所指出的那样：“面具、文身、识别符号、装饰，能把一个演员送到一种神秘的世界中去或赋予他以一种临时性的、特殊的精神状态。”

值得强调的是，在面具、舞蹈和音乐之间，音乐是处于支配地位的、起主导作用的，因而，也是最重要的。离开了它，面具和舞蹈在巫术祭祀中也将失去意义。因为，对原始人来说，音乐不是一种艺术，而是一种力量，也是获得神赐本领并通过音乐去控制神灵的主要手段。所有这些说明，面具同音乐是早期人类巫术艺术中的一对孪生姐妹。

迄至今日，中国农村各地，大约还流传着二十多种属于不同民族、不同形态与层次的傩坛仪式剧，它们都是以戴面具为特征的祭祀表演[④]。正因为如此，大量的傩面具才随着傩歌、傩舞、傩戏保存下来，使我们今天才有机会观看到它那原始拙朴的形态，这就为我们研究傩面具与音乐的关系提供了现实的实物例证。据著者观察，至少以下两点是值得重视的：一是全国傩面具数以千计，且千姿百

---

① 朱狄：《原始文化研究》，三联书店1988年版。

② 朱狄：《原始文化研究》，三联书店1988年版。

③ 朱狄：《原始文化研究》，三联书店1988年版。

④ 邓光华：《傩与艺术·宗教》文集《天人相契、形神兼备》一文，1983年版。

态，造型各异，但有一点却是例外的，那就是大多数面具都呈张嘴状①，这难道是一种偶合？不！仔细观察一下就不难发现它是一种歌唱的动态反映，也就是说，傩面具的造型是必须同歌唱相配合的，因为，巫师戴上面具后，还必须与歌、舞同步才能达到通达神灵的目的。第二，贵州土家族（也包括我国南方一些地区）傩坛仪式剧有正戏、外戏之分。正戏即是戴着面具表演的、以娱神为宗旨的十二个神戏（外戏一般不戴面具）。从已掌握的大量资料来看，凡正戏的文字台本均为唱本型（手抄本），而且，一唱到底，几乎没有插白和叙述性文字。而外戏的文字台本却非常接近现代剧本的格式。以上两点是否可以作为傩面具与音乐同源同构的一个现实佐证呢？

二、傩祭器与乐器　雅克·夏耶在《音乐四万年》中指出："在音乐的起源上有三个重要的主角可以分辨，它们是神、国王和音乐本身。"② 其中，神是最早的，也是最主要的，它在音乐发展的历史长河中，经历时间最长，也许有几万年时间。其次才是为国王服务的音乐，大概只有几千年的历史，作为音乐本身服务的历史最短，顶多就是几百年时间。这样看来，音乐为神服务这一点是值得我们高度重视的。其实，我国一些古籍中对此早有论及。如《吕氏春秋》载："昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投以歌八阕。"这个乐舞由三个人表演，他们手执牛尾，且歌且舞。从所唱的八部乐歌的内容可以看出这是一个为祭祀图腾祖先、天地之神的乐舞，是纯粹为神服务的。③《诗经·陈风·宛丘》也有"坎其击缶，宛丘之首，无冬无夏，值其鹭羽"。"缶"为古代祭天祀神时的一种盛酒土器，覆之则为乐器。古人击缶而歌，说明最早的乐器并不是一种专门的乐器，而是从某种为神服务的祭器发展而来的。联系傩仪活动中的种种响器，它们多介于祭器与乐器之间，是一些具有典型意义的准音乐形态。因此，通过它们来探索音乐的起源，也许能获得一些新的线索和佐证。

在全国各地的傩仪活动中，介于祭器和乐器的响器较多，它们形态各异，称谓不一。如牛角、师刀、法环、螺号、扇鼓、蜂鼓、令牌、响板、神鞭、降魔杵等。由于它们是为神灵服务的，又具有通神的作用，所以被视为祭器；又由于它们能为傩仪歌舞伴奏和渲染气氛，强化节奏，配合舞步，所以也被视为乐器，看来，它们既是乐器，又非乐器，既是祭器，也非祭器。但更多的成分是祭器，因为它们同神灵的关系更为密切，巫术上的实用功能胜于艺术上的审美功能，不过这并不削弱它的价值，因为后世的某些乐器正是从这种似是而非的响器形态过渡而来的，仅以下面几种为例。（虽然，其中有的已在前面"傩仪传统乐器"一章

---

① 王恒富主编：《贵州傩面具艺术》，上海人民美术出版社 1989 年版。

② 朱狄：《原始文化研究》，三联书店 1988 年版。

③ 吴钊、刘东升编著：《中国音乐史略》，人民音乐出版社 1983 年版。

中介绍过了，但由于内容的需要，这里将从另外的角度加以论述）

1. 牛角　傩仪中用的牛角多用水牛角磨制而成，呈弯曲形锥角形状，顶端有一吹嘴，吹奏时发出一种神秘的闪烁声，这是一种不悦耳的声音，它在傩仪祭祀中的主要作用在于交通神灵。但它的特殊效果又起到了制造环境特有的音乐气氛作用，作为吹管乐器的原形，牛角在这里确实起到了“活化石”的作用。

从研究吹管乐的起源出发，人们又会联想到旧石器时期狩猎或战争中形成的种种拟声工具，如骨哨、号角、喇叭、笛等。它们大都用作信号的目的，或为捕鸟、捕兽作诱饵，或作为一种激烈游戏的号令。我国古代音乐起源模仿说也许正是从这方面受到启迪的。直到今天，一些边远少数民族地区仍有各式各样的拟声性乐器流行[①]。牛角作为一种音响工具，具体产生于何年代虽无法稽考，但它的原始性是无可怀疑的。从国外来看，欧洲中世纪就有用公牛角制作号角的记载，学者们认为这是一种有着史前意义的传统乐器，至少在公元10世纪时已广泛流行了。近年，考古工作者在山东营县出土了一件二至三千年前的原始吹奏乐器——陶角，其形状和构造同当今土家族傩仪活动中使用的牛角毫无二致。[②] 这就为傩坛牛角的原始性提供了实证。

2. 师刀　各地傩坛使用的师刀形状多样，称谓也不一致。江苏叫刀环，陇南叫法环，山西叫响刀，湖南叫司刀，贵州土家族人傩坛叫师刀。这是傩坛巫师祭祀时手中挥舞的一种环状铁制导具。由于环上系有许多小铁圈，舞动时沙沙作响。它同牛角配合更增添了一层神秘的巫术色彩。作为一种节奏乐器，它同现代乐队中的沙球具有相似的音响效果。因此，师刀同牛角一样，也兼有祭器与乐器两方面的功能。值得注意的是，尽管各地的师刀形状不尽相同，但大多数是呈环状的，加上手柄，恰似一张拉开的弓箭。对照旧石器时期欧洲特洛亚—费莱尔洞穴中披着兽皮手持乐弓的巫师奏乐形象，以及中外原始文化中出现的种种弓形乐器，使我们完全有理由推测师刀这种乐器很可能是从原始时期狩猎用的弓变形演变来的。据说牛角、师刀作为一种乐器本来就同原始宗教有关，倘若此说成立，师刀必然成为原始文化“活化石”的佐证。

3. 扇鼓　这是一种流行范围较广的打击乐器，东北三省称单鼓，陕西称羊皮鼓，甘肃称摈鼓甩瓣子，安徽称端鼓或喜鼓，河北、山西称扇鼓。作为傩戏中的扇鼓，主要是山西曲沃《神谱傩戏》中的扇鼓，它既是一种祭礼道具，又是一种演奏乐器，同样是介于祭器与乐器之间的一种响器[③]。据传贵州黔东北地区曾有此类乐器流传，但笔者至今尚未发现。

---

① 见《满洲源流考》。

② 见《中国音乐学》1987年第1期。

③ 段士朴、许诚：《扇鼓神谱初探》（油印稿）。

扇鼓构造之骨架为铁圈，于圈上蒙驴、马、羊皮而成，因形如团扇，故名扇鼓[①]。扇鼓皮上一般绘有花纹图案。下置一手柄，缀以铁环或小铜镲，用藤条敲击鼓面，并震动铁环沙沙作响。据考，扇鼓同古代大傩中的鼗有一定的渊源，《周礼·春官·宗伯》载："掌鼓鼓鼗"，郑玄注曰："如鼓而小，持其柄摇之，旁耳还自击。"这种双耳系绳的形制和奏法当接近现代民间流行的"拨浪鼓"（又称贺郎鼓）。鼗又叫鞞，这是一种"有柄单面鼓"，与扇鼓亦同，可知鞞为后世之扇鼓。《后汉书·志第五·礼仪中》曰："先腊一日，大傩，谓之逐疫，其仪：取二十八为侲子，皆赤帻皂制，执大鼗。"大鼗即鞞，鞞即扇鼓，说明今日傩仪中的扇鼓乃直接渊源汉代宫廷大傩中的鼗。此外，鼗又称鞉、鞀。《诗经·周颂·有瞽》中有"应用悬鼓，鞉磬柷圉"的记述，可见鼗的历史还可上溯到远古。总之，扇鼓历史悠久，功能分明，是音乐起源（乐器起源）研究中，祭器向乐器演变的重要史料，具有珍贵的学术价值。

三、巫术音调　我们在前一章已经谈到，傩坛祭祀活动中的吟唱声、咒语声是巫师通神的主要媒介，这些充满巫术色彩的音调，虽然也有一定的旋律和感情，但它同一般歌唱不一样，其目的不是给人以审美享受，而是希望进入一种超脱自我的境界中，从而达到沟通神灵的目的。巫师戴上傩面具既然进入了神的境界，"神"便会从沉醉与迷狂中发出一种不同凡响的声音，这是一些非理性和非人工化的音乐声。它似唱非唱，似说非说，或半说半唱，唱中带说，从中引发出一种韵律，然后，喃喃不停地念诵。显然，这同原始口语以及古人类的旋律感有一定的渊源关系。如：

音例 142：

请　神（与音例 113 同）

另外，由于长篇累牍的巫词总是在一个简单的旋律上肆意反复，其音高不能不随着唱词字音响的变化而不断更变，有时只改变一个音，有时则要改变几个音，甚至一个或几个小节。乍看起来，它们是那么杂乱无章，结构显得那么混乱，但仔细分析辨别后，就可看到它是一种既固定又自由的单乐句一段体。这种以一个乐句为乐段的结构体式非常独特。就一般民歌而言，一个乐段大多是由两个或两个以上的乐句组成，而且乐句与乐句之间基本上保持一种平衡与对称关系。然而，傩坛巫术音调的这种一句体，不管有多少段唱词，都是在这一个乐句上反复吟唱。在这里，乐句和乐段具有同等的意义，即乐句就是乐段，乐段也就是乐句。有趣的是，这种一段体巫歌为了获得乐段本身应具有的停顿感和终止

---

① 见《中国大百科全书·音乐卷》，中国大百科全书出版社 1989 年版。

感，往往在结尾时都有一个固定的终止小节作为补充，以便重复和强调终止音，使这个看起来并不完善的一句体歌曲趋于更加完整和稳定，让人的听觉和情感都产生一种满足和终止。其结构图示如：

正乐句或乐段　　　　结束句

X X X | X XX | X – | X XX | X X· | X X ||

音例 143：

游傩涉海

1 = C 2/4

慢速

0 2 | 2· 1 | 1 2 3 | 2 – | 1 2 1 | 6 5· | 3 5 |

我接神来了(就)送神(啰 啊)归(也 哎)。

2 2 1 | 2 2 3 | 2 – | 1 2 1 | 6 5· | 3 5 |

我把神送到对门(哎 哟)去(也 哎)。

2 2 1 | 2 2 3 | 2 – | 1 2 1 | 6 5· | 3 5 |

心想送娘(就)歇一(哟)夜(也 哎)。

3 2 1 | 1 1 3 | 2 – | 1 2 1 | 6 5· | 3 5 |

心想留娘(就)歇一(哟)夜(也 哎)。

3 2 1 | 2 2 3 | 2 – | 1 2 1 | 6 5· | 3 5 ||

又(哎)无小米(才)煮早(哟)饭(也 哎)。

（张毓福唱，高应智记录）

这种特殊的巫歌结构，是原始曲体形态的遗存，在现代民歌中已不多见。

用非正常人的嗓音歌唱，是傩坛巫术音调在演唱上的重要特征。如前所说，傩坛巫师冲傩仪式大多是在阴森、恐怖的驱鬼气氛中进行的，为了表现傩神的威力，他们戴着狰狞的面具，跳着原始粗犷的舞步，在强烈的锣鼓声、师刀声、牛角声中

疯狂旋动，高声歌唱，有时甚至大喊大叫，声嘶力竭，颇有凶神恶煞之威，这种演唱需尽量改变人声固有的特点，因而，显得格外粗糙，刺耳。很明显，这种有意让人的嗓音变形的现象，同非洲某些原始部落巫师用一种膜管插入喉腔，让人的嗓音变形是同一道理①。这是一种没有音乐的歌唱，如果撇开音乐形态，仅从演唱的角度来看，它也就是一种准音乐现象了。但是这在谱面上无法体现出来，随着傩文化的发展，一种真假声结合的演唱方法开始为傩坛巫师所采用。其特点是每句唱腔的前面部分用真声，被面部分用假声，这显然是受到某些民歌或戏曲唱法影响的结果。为适应这一特点，傩坛巫术音调的旋律中，也常常出现一些较难的八度大跳和复杂的节拍节奏，以致唱腔产生一种阴阳怪气的格调，如下面这首《还魂调》。

音例 144：

还 魂 调

1 = C $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

真声　　　　假声

三魂渺渺归阴（呀）府（呀）啊　呀咿　呀咿哟　（大大　匡）

真声

七魂悠悠（呀）　又还　魂（那）（大大　匡）　忽然睁开昏花（呀）眼（那

真声　　　假声　　　　真声

啊）　呀　咿　呀咿　哟　　不知道哪边阳来哪边

真声　　　　　　　假声

阴　（哪　啊）　（哎呀！）　我的老娘亲（哪　啊）　（大大　匡）

（田应贵唱，邓光华记录）

① 董维松、沈洽译：《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司 1985 年版。

人类社会从什么时候起开始有了音乐，实在难以定论。长期以来，人们对于音乐起源的研究几乎都是在分析与推理中进行的，这就难免在理论上形成多种认识和观点。模仿说、劳动说、游戏说、情欲说、宗教说等，均是不同学说观点的设明。应该怎样看待这一问题呢？著者记为，上述诸说都有一定的合理性和可取性，因而，赞同多元论的观点。独尊一说，排斥他说就难免失之片面，失之武断。本章从傩面具、傩祭器、巫术音调三方面加以探讨，并提供现实的例证，实际是对音乐起源巫觋说的强调和补充。这些生动、具体、翔实而可靠的内容，在音乐的形成和发展研究工作中，必将起着古代原始“化石”和现代文明社会“活化石”的作用，成为当今音乐起源研究中最为珍贵的史料。

主要参考书目

杨荫浏：《中国古代音乐史》，人民音乐出版社 1985 年版。

张庚、郭汉城主编：《中国戏剧通史》，中国戏剧出版社 1984 年版。

任继愈主编：《中国道教史》，上海人民出版社 1990 年版。

刘国梁：《道教精萃》，吉林文史出版社 1991 年版。

周振锡、史新民：《道教音乐》，北京燕山出版社 1994 年版。

曹本冶、毛继增主编：《第二届道教科仪音乐论文集》，人民音乐出版社 1991 年版。

王忠人主编：《中国龙虎山天师道音乐》，中国文联出版社 1993 年版。

朱狄：《原始文化研究》，三联书店 1988 年版。

葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社 1992 年版。

詹石窗：《道教文学史》，上海文艺出版社 1992 年版。

董维松、沈洽译：《民族音乐译文集》，中国文联出版公司 1985 年版。

古宗智译：民族音乐译丛《理论 · 方法 · 应用》，1992 年版。

附 录



附录一 傩坛仪式经文

（一）《开坛》仪式祭词

——《搭桥》

正月元宵灯放光，二月芙蓉百花香。
三月有个清明节，四月家家栽早秧。
五月龙船初下水，六月桥女晒衣裳。
七月有个目连会，八月十五桂花香。
九月重阳造美酒，十月霜打草头黄。
冬月修书请子弟，腊月打扮采木郎。
打马东岳山前去，采得青杨木一根。
采到大树连根砍，采到小树合兜盘。
连根砍来合兜盘，连枝连丫推出林。
又将大锯齐了头，又用小锯收了尖。
齐了头来收了尖，齐了两头用中间。

弯弯木头扶上马，黑墨吊在定平心。
三十二人扶上马，七十二人马上揪。
又将银锄锄了壳，刨子口内取光生。
铁匠炉内打张锯，打张锯子两头齐。
你一锯来我一锯，锯得锯末两边扑。
长板解得千千万，短板改得万万千。
长板用来作桥底，短板用来作桥沿。
东方树木都砍了，连人带马转南方。
打马南岳西岳北岳中岳五岳去采木，
采得赤、黑、白、黄木五根。
桥头要造桥狮子，桥尾要造土地祠。
桥头要造上马凳，桥尾要造歇马台。
此桥不是非凡桥，还有三般两样桥。
也有为田为土桥，也有为儿为女桥。

也有许田许愿桥，也有求男求女桥。
户主堂屋架一座，搭座迎兵接圣桥。
这些闲言说不尽，略提几句往前行。
惊动雷台三阵鼓，排桥五座一时辰。
搭桥先生归宝座，排桥先生下凡来。
一桥排在天门外，二桥排在法坛门。
排桥仙师归宝座，立桥童子下凡尘。
一立东方桥一座，二立南方火城桥，
三立西方桥三座，四立北方水城桥，
五立中央桥五座，立起五方五座桥，
立桥童子归宝界，搁桥仙师下凡来。
一桥搁在天门外，二桥搁在法坛门，
只有三桥无搁处，搁座迎兵接圣桥。

搁桥仙师归宝座，钉桥童子下凡来。
一钉东方桥一座，二钉南方火城桥，
三钉西方桥三座，四钉北方水城桥，
五钉中央桥五座，钉座迎兵接圣桥，
钉桥童子归宝座，盖桥先生下凡来。
一桥盖在天门外，二桥盖在法坛门，
只有三桥无盖处，盖座迎兵接圣桥，
盖桥先师归宝座，锁桥童子下凡来。
一锁东方桥一座，二锁南方火城桥，
三锁西方桥三座，四锁北方水城桥，
五锁中央桥五座，锁座迎兵接圣桥，
锁桥童子归宝座，画桥先生下凡来。
一桥画在天门外，二桥画在法坛门，
只有三桥无画处，画座迎兵接圣桥，
画桥仙师归宝座，亮桥仙师下凡来。
亮桥郎，亮桥郎，一个穿金又穿黄，
穿金原是韩湘子，穿黄原是祝二娘，
手拿明灯烛两根，将来亮开满堂神。
亮开天门见天星，明星绕绕照东君，
亮开地府见阎君，生死簿上少勾文，
亮开两边人清洁，亮开郎等免罪人。

一亮东方木城桥，木德仙，木城桥上在招兵，
木城桥上点队伍，扎大营，木城兵马上仙桥。
木精木怪亮出去，木城兵马进来朝。
二亮南方火城桥，三亮西方金城桥，
四亮北方水城桥，五亮中央土城桥，
土德星，土城桥上在招兵。
土城桥上点队伍，扎大营，土城兵马上仙桥，

土精土怪亮出去，土城兵马好逍遥。
天瘟亮出天堂去，地瘟亮出地狱门。
猪瘟亮出黄毛岭，牛瘟亮出青草坪，
只有水温不好亮，亮出长江永不回。
亮进金、亮进银，亮进求财五谷神，
混财亮在家凳上，交予求财四官神，
四官老爷忙守财，亮桥童子送财来，
亮桥亮路周圆满，招桥招路一时辰。
风潇潇，雨凄凄，主人点灯去捉鸡，
捉鸡要捉三斤半，切莫捉个画眉鸡，
牛儿小了难耕田，公鸡小了难扫瘟。
快忙来，赶忙来，内添人口外添财，
内添人口你家有，外添混财累累来。
快忙点，赶忙点，师家堂前难得等，
这个主人果舍财，大个雄鸡拿出来。
仔鸡儿，好鸡儿，你不说来你不知，
西弥山前衔根草，洞庭湖内去霸窝，
生出三双六个蛋，抱出三双六弟兄。
大哥飞在天空去，天门土地来敕令，
取各就叫天星鸡，二哥飞在地府去，
地脉龙神来敕令，取名就叫地星鸡。
三哥飞在茅山顶，山王老爷来敕令。
取名就叫茅鸡儿，四哥飞在河中去，
水府三官来敕令，取名就叫氽水鸡。
五哥飞在田中去，青苗土地来敕令。
取名就叫秧鸡儿，只有六弟生得乖，
二翅飞在十字街，户主将线买回来。

长生土地来敕令，取名就叫啼更鸡。
今夜飞在弟郎手中来，祖师老爷来敕令，
取名就叫扫桥鸡。天怪地怪要你扫，
年怪月怪扫出门。丧车斗架要你扫，
哭神喊号扫出门。扫开天，见天星。
明星绕绕照东君。扫开地，见阎君，
生死簿上少勾文。扫开两边人清洁，
扫开郎等免罪人，一扫东方木城桥，
木精木怪扫上桥，木精木怪扫出去，
木城兵马上仙桥。二扫南方火城桥，
火精火怪扫上桥，火精火怪扫出去，
水城兵马上仙桥。三扫西方金城桥，
金精金怪扫上桥，金精金怪扫出去，
金城兵马上仙桥，四扫北方水城桥，
水精水怪扫出去，水城兵马上仙桥。
五扫中央土城桥，土精土怪扫上桥，
土精土怪扫出去，土城兵马上仙桥。
天瘟扫出天堂去，地瘟扫出地狱门，
猪瘟扫出黄茅顶，牛瘟扫出青草坪，
只有水瘟难得扫，扫出长江永不回。
站在桥头观师祖，正在排中观祖师。
阴传师，阳传师，要观入口传度师，
传度师某人扫桥之时观请你，不让子弟半毫分。
一声不了又一声，要喊南官户主人。
观师卜卦，扫桥利事有不有。
主人摆出利事钱，师郎与你扫五瘟。
千声有万声有，阳卦与主高框出。
八字双阴盖出门，盖得清，完得明，
南官主，主东大放心来大放心。

打破关子点桥头，信愿就从今夜求。
打破关子点桥腰，信愿就从今夜销。
打破关子点桥尾，信愿就从今日毁。
打破关子点桥足，信愿就从今日脱。
打破关子点长钱，凶星退位吉星临。

土地婆婆本姓熊，吾师与你挂匹红。
土地公公本姓萧，吾师与你插鸡毛。
师爷师祖道法高，伸手下来接鸡毛。
鸡毛搭在栏杆上，百家香火乱纷纷。
鸡儿买来你就来，打破冠子挂了号，
还是掌坛老师行，报桥报路一时辰。
鸣锣三阵，插鼓三通，桥头统兵会报何神？
桥头统兵会报当方上地，站将过来听吾弟子号令。
大户人家派马粮，小户人家派马料。
大户人家派三斗三升，小户人家派一升七合。
兵来要粮吃，马来要料添。
兵来无粮吃，马来无料添。
放火烧经界，铁棒打经城。
王法来到此，罪罚不容情。
桥头之中会报何神？桥头当中会报何主？
开路郎君，站将过来，听吾弟子号令：
大路要修三丈，小路要修八尺。
兵来要路过，马来要路行。兵来无路过，
马来无路行。放火烧经界，铁棒打经城。
王法来到此，罪罚不容情。
桥头之中会报何神？桥头当中会报何主？
河伯水官，站将过来，
听吾弟子号令：大船要派三千，
小船要派八百，兵来要船过，马来要船行。
兵来无船过，马来无船行。放火烧经界。
铁棒打经城。王法来到此，罪罚不容情。
桥头之中会报何神？会报何主？
师郎头戴顶冠，此冠不是非凡冠，是招兵神冠。
会兵神冠，杀鬼战冠，人来看见三清殿，鬼来看见五台山。
桥头之中会报何神，会报何主？
师郎身穿一件衣，是招兵神衣会兵神衣，
人来看见花红柳绿，鬼来看见号声大哭。
桥头之中会报何神？会报何主？
师郎手拿一只旗，招兵神旗，
亲鬼战旗，大旗绕绕，千兵万将赴坛门。会兵神旗，

桥头之中会何报何神，会报何主?
师郎手拿一只角，招兵神角，会兵神角。
口吹三声，四山兵马赴坛门。
桥头之中会报何神? 会报何主?
师郎手拿一支鞭，三十二节打邪鬼，
二十四节打邪精。打得人，人长生；
打得鬼来鬼消魂。
桥头之中转身会报。
桥有四个墩，四方何人敢坐，何人敢挡?
张天师领兵坐桥头，李天师坐桥尾，人坐千千岁，鬼座一时亡。
桥头之中转身会报门神，二将听吾弟子号令。
左门神秦叔宝，右门神尉迟恭，
你是天上武曲星，玉帝差你把财门。
揪开门，抬开锁，不要阻挡我王的兵马。
吹动三声鸣羊角，统兵统马赴傩堂。
一进财门步步高，相公房内打诗稿。
只等来年开科考，脱下蓝衫换紫袍。
且说身来就说身，就把本身说分明，

一周二岁娘怀抱，三周四岁离娘身，
五周六岁生长大，把我送去学堂门，
孔夫圣人坐位强，叫我回去学艺方。
爹妈听见这句话，送我老君殿前去学法。
一切法度学完全，十三十四得法转。
百家门上显威灵，日有千家来相请，
夜有万户马来迎，十方门下来相请，
车不停来马不停，才把吾身讲明白，
又来说说手中鞭。说此鞭，道此鞭，
此鞭不是非凡鞭，生在青山苦竹林，
三十二节打邪鬼，二十四节打邪精。
才把此鞭说明白，又把号角说根生。
此角不是非凡角，老君赐我鸣羊角，
鸣角三声惊天地，令牌一响鬼神惊。
才把号角讲明白，又把五庵说分明，
东庵九爷厨下鬼，南庵南方五圣神。

三庵驱邪并魍魉，四庵五土大地神，
中央持起三台将，持家养老降坛场。
去的之时红旗插在三江六路口，回来放在老君旺坛门。
磨圆戏会腰中挂，八宝弯弓箭随身。
迎兵接圣，官户主人。
南官主、户主人，快快洗手把香点，
前世烧了断头家，师家与你结成双。
先烧三灶迎宾客，后烧三灶敬朝王，
二字骑人是个天，美女开口问元英，
元英大姐何方去？恩东户主初上香。
一性行香祭炉边，香烟烧烧遍天廷。

天字出头是个夫，美女出来问仙姑，
仙姑大姐何方法，东君户主上二香。
二灶行香炉台看，烟渺渺，请神来。
禾字骑日是个香，张三出来问红娘，
红娘大姐何方去，恩东户主上三香。
三灶行香栽炉中，炉中现出九条龙，
又有三条归天去，又有三条入海中，
还有三条无去处，声声绕柱玉皇宫。
玉皇公、玉皇公，早生贵子坐朝中。
烧了香，还有礼，二十四拜拜朝王，
南官主、户主人，同我双膝来跪下，
三揖又是九磕头，一拜天恩及地恩，
二拜国王水土深，三拜三元大法主，
四拜我娘江山座龙廷，五拜五营诸兵马，
六拜南斗与七星，七拜坛上七星主，
八拜老君得教门，九拜九州人和马，
十拜天子大雷神，十一拜师父传真教，
十二拜求恩户主东君，后拜爹娘养育恩。
二十四拜已圆满，百家门上不周全。
二十四拜不圆满，百家门上补周全。
八宝罗裙抽了线，你向东来我向西，
你先陪客坐一会，一时二候到堂前。
东边要借擂阵鼓，南台要借海梭罗，

既动两边双簧响，迎兵接圣一时辰。

大郎吹角吹不叫，行坛就把香来烧。
二郎吹角吹不叫，行坛就把手来招。
只有三郎吹得叫，口口声声叫玉皇。
众位神仙全不信，当堂吹来众人听。
师郎鸣角叫冲冲，三君打马下天宫。
师郎鸣角叫彩彩，三君打马下天台。
不知三元法主来没来，卦头落地看安排，
上元法主请下马，仰马朝天下华山。
中元法主请下马，左打阴来右打阳。
下元法主，请下金车并玉马，乌云刮在地中存。
上元法主还不下马等几回，还不劳车等几时？
三元下马金车并好马，斟酒平官那一个，
点封下马酒三巡。
（念）：师父们，不是黄泥不滥路，
不是草籽不沾身，蓑衣还在棕树上，
斗笠还在竹林头，衙前避水走一巡。
师父们站的甚多坐的甚少，师父们言多言少，
言天言全若是全有差错，望你阴灵补周全。
胜阳二卦赐我赦罪卦，随心免罪学法人。
果然师父赦好罪，点天一羽谢师恩。
场场扶持满堂神，迎兵接圣周圆满。
修桥架路迎兵接圣，数坛法事周圆满。
正是停车歇马时，停车歇马之时，
将牌记在杨泗郎马头上，马鞭穿过九重堂，
息坛之时头上退了东山圣洲，南山部洲，
西山贺洲，白积芦洲，四大黄王送他一道捆鬼诀。
迟退三台贞武七星罡，长留两步。
走忙忙，息坛这时不谢恩，枉自前朝费番心。
要烧纸要化钱，二坛有事喊得灵。
手提钱财白如银，将来交予上界中界下界，
三朝六案满堂神。满堂神圣亲来领，
人喜欢来神有灵。泡桐开花似口钟，
歇马银钱请师公，桐子开花砣打跎，

歇马银钱请师婆，大学孔事之遗书，
歇马银钱请师娘，师娘们妙法你传我，
学艺之时泡茶热水也费心。
大小钱马交不到传不明，雷音普救满堂神。
口吹溪水正三宝，足踏海水浇忙忙。
回声要转桃园洞，先用安位满堂神。

（二）《迁阶引度应文科》通疏词

浩浩荡荡，黄道萍萍，半云空中呼声叠叠，鼓乐沉沉，只见红旗耀日，将帅拥蕞。乃是何人到来引度师具通疏词。

启伏上坛师，吾乃当坛引度师。

又问：既引新承投坛拜法，可必通乡贯意，某处人氏，投拜何人为师父。

又答：照意通呈迁阶新承弟子，某人，吾乃居住私人处氏，拜私人为师父。

又问：你知得何年月茅山教法，何年立开法门。

又答：吾知得，龙汉元年，七十二人茅山学法之时，员乃张召二郎，后来投授太祖，一见反复之人，禁住法门，七七四十九年方度一人，乘又移茅山去，抚州立起老君殿，自真观二年，开辟法门，不许年月日时，有投坛传度，吾来拜法。

又问：既是引度师，有证明否。

又答：吾有唱度证明保举师。

问：既然新承某真心拜法，应该告辞宗祖爷娘，内外亲眷，回转传法保举。

又答：吾乃得唱度，吾引新承弟子，

问：既是引度，你引新承从何而来。

答：在攒兵营歇宿，从攒兵营里来，今早从九州城内过，九州城内来，九州兵马一齐到。

问：你得知天下有甚山河，五岳山河可有姓否。

答：吾知得，天下五岳山河，东山姓梁，南山姓邴，西山姓赖，北山姓许，中山姓黄。

问：既得知五岳姓字，可知风雨云雾从何而来。

答：吾知得，风出苍梧，雨出郊市，云出四山，雾从地启。

问：既知风雨，可知何年置天地，何年置人民鬼神，何年置五谷，何人置江河。

答：吾知得，天皇元年置天，地皇二年置地，开皇三年置人民，开皇四年十月二十八日置鬼神，神农皇帝置五谷、五海龙王置江河。

问：既知五谷江河，可知何为天门、何为地户、何为人民、何为鬼路。

答：吾知得，乾为天门，坤为地户，巽为人民，艮为鬼路。天皇君管天门，地皇君管地户，人皇君管人民，则天皇帝、秦始天子推山塞海管鬼路。

问：既知上天有人所管，可知天上有多少天宫，何人住所。

答：吾知得，东有八天，南有八天，西有八天，中有一重太罗天，共是三十三天，便是玉皇大帝住金阶御衙前。

问：既知天上之数，可知天尊父母出在何州何县，母后嫁于何家，生下何人。

答：吾得知，灵宝天尊父母住在钱州，是丙午年五见诞生，父身年登三十八岁身亡，母嫁李家，年三百八十四岁生下白头，名号太上老君，收斩天下，强邪恶鬼，在吾殿前不能动作。

问：既知天尊父母，可知老君降生什么年间，生下三教。

答：吾知得，周初元年降下佛，周初二年生老君，周初三年生孔子，如今三教同行，老君住有益州丹阳县，身是子未年生，降下造正法，天下杀鬼养万民。……

问：既知三教降生，可知张道陵何年拜老君。

答：吾知得，元皇八年张天师、李尊人、梁天尊三人拜法，皈授张道陵天尊，天师正法，天下杀鬼养万民。

问：既知张道陵，可知张天尊生于某年，杀某年鬼神。

答：吾知得，张天尊庚子年四月生，杀寅卯辰巳四年鬼神。

问：既知张天尊生，可知李天尊生于何年，杀某年鬼神。

答：吾知得，李天尊甲辰年四月生，杀午未申酉四年鬼神。

问：既知李天尊，可知梁天尊生于何年，杀某年鬼神。

答：吾知得，梁天尊丙午年四月生，杀戌亥子丑四年鬼神。

问：既然三元天尊概知生庚杀鬼之年，可知三元讳字。

答：张天尊讳张玉角，李天尊讳李仲珠，梁天尊讳梁上清。

问：既知三元天尊讳字，可知上元法主何州冠带，何如某年开法门，某法主某年生，某年登仙，葬在某山，有某水来潮，吹出某人，投拜某人为师，所度何人。

答：吾知得，上元法主应三郎讳应保乡，住在江州寻阳县上元太清宫，头顶高冠，身穿紫罗龙凤衣，汉安元年（东汉顺帝，西元 142 年）正月十五法门开，甲子年生，甲戌年登仙，埋葬于乾山，得巽水来潮，吹出上一品，赐福天官至戌午年甲辰日拜授上元张天尊为师，丁卯日渡四十八人，遍行天下，救济万民。

问：既知上元法主，可知中元法主。

答：中元法主李五郎讳李道通。住在江州魏阳县中元紫微宫，头戴真人冠，身穿飞罗打邪衣，汉安元年七月十五法门开，丙申年申生，甲午登仙埋葬于巽山得乾山水来潮，吹出中元二品，赦罪地官，至丙寅年七月十三癸卯日拜中元李天

尊为师，三渡三十六人，遍行天下，理救万民。

问：既知中元法主，可知下元法主。

答：吾知得，下元法主黄聪郎讳黄法藏，住在建州建阳下元水晶宫，头戴五雷冠，身穿绯罗龙凤衣，汉安元年（东汉顺帝，西元 142 年）十月十五法门开，戊午年生，甲寅年登仙，埋葬于艮山，得坤水来潮，吹出下元三品、解厄水官，至庚子年十一月丁未日拜授下元梁天尊为师，一度二十四年遍行天下，理救万民。

问：既知三元法主，可知法卷出在何州。

答：吾知得，法卷出在释州三县，上元法主十五卷为一部，江州寻阳县中元法主十五卷为一部。龙虎山前下元法主十五卷为一部。

问：既知法券，可知三元案典讳字，乃是何人。

答：吾知得，上元案典讳裴子阳，是蒙山八郎，中元案典讳裴子全，是横山七郎。下元案典讳刘名贵，是张召火山二郎。

问：既知三元案典讳字何人，可知三元将军姓名。

答：吾知得，上元将军唐文旺，住在上元太清宫。中元将军葛文升，住在中元紫微宫。下元将军周文贵，住在下元水晶宫。

问：既知三元将军姓名，可知房山长老拜授何人。

答：吾知得，房山长老住在阳州皮麻县，戊午年七月生，元皇八年拜授三元天尊为师，遍行天下正法理救万民。

问：既知房山长老拜法，可知阿修罗王生辰拜法。

答：吾知得，阿修罗王住在赵州，庚子午七月生，元皇八年拜授房山长老为师，上名正法理救万民。

问：既知阿修罗拜王，可知无极世尊生辰拜授何人。

答：吾知得，无极世尊住在张州，甲寅正月生，于元皇十三年拜授柳将军为师，上名正法，能打佛骂道，伽蓝土地，咒诅等鬼，理救万民。（终）引新臣名衙恭拜太上老君　走东南西北中。

问：既然问一答三，果是引度师，引动新臣弟子 × × × 前来。老君台下，三界桥头，拜授正法，逐一传度，领教符法香水，遍行天下，救济万民吹角。

传度念此普庵咒志心皈命礼。

普庵祖师大和尚，佛礼南泉号乐王，

天龙八部众宗师，火速下来掌威光。

大悲大愿，大圣大慈，南无南泉启教，普庵祖师，急急如律令（观音咒）

稽首皈依慈悲主，救苦救难观世音，化身显应光明殿，应现那罗身不违。弘誓愿。变法教威通，猛勇愿言之，十方应念，或感利众生，或感虔祈随应力，或降魔、或驱邪鬼，扫荡妖精，光万里，驱瘟施藻水，疾气时灭便立止，神通变现漏虚空，分身普应诸天地，行愿力心，瘦扶精，东另绍持，惟愿慈悲大圣主，持杵

腾云电，无总持，无总持，急急为持，步险天，步险地，吒耶娑婆词，真咒志心皈命礼，仰启玄天大圣主，北方壬癸至尊神，全身真形应化身，无上将军号真武，威勇赫赫大将军，立速喜于分秀气，双睁制电伏妖精，万里如云分九地，紫袍金带佩呈降，苍象巨蛇棒双足，左右六丁玉女随，前后衙消灾集福，连志心皈命礼。

又问三元引度师，你引新臣弟子各衙恭拜、传度新臣，各衙恭礼回阶。到此传法

角号尧尧通三界，冲开天门处处开，
东有八天南八天，西有八天北八天，
四八三十二重天，中央一重太罗天，
正是玉皇三清殿，邪精扰民大不安，
玉皇天宫不忍见，收伏邪魔救良民，
老君亲降茅山殿，迁坛立教启师兵，
七十二人来学法，遍行天下斩妖精，
新臣弟子来投法，引来桥头传新臣，
三十三天云雾开，老君殿前传法来，
三十三天云雾起，正是老君传法时，
玉府殿前传授法，皇母阶下度新臣，
新臣弟子桥头跪，当坛保举作证明，
云雾屡屡老君殿，海水茫茫圣主宫。
左手接真诀，右手接阳钱，
接得阳钱有用处，师父买香烧供坛，
传你持家去养老，十方符灵到百年，
大家阳钱丢水碗，老君有法又来传。
赐你九牛诀、天地车诀，怀崔胎诀，起水报犯诀，金水养金鱼诀，
交与新臣弟子身。
法从桥上过，水从桥下流，
缠身又尧骨，尧骨又缠身，
在家防家口，出路防己身。
大家阳钱丢水碗，老君有法再来传，

赐你安镇地方诀，在家藏身诀，化作三元盘古身诀，张台二郎诀，化为白鹤仙人轻轻飞，在太罗天宫诀，化为蜜蜂诀、退诀、娄景诀起坛到村纳眼看诀、差兵发马诀、启建之时收魂寄命诀、追魂诀、收魂寄命安胎神诀，付与新臣弟子身。照前唱新臣弟子若有十方所请有三不行：

寄信来请不行，女人来请不行，隔河相请不行。

三十三天云雾开，老君殿前传法来，
三十三天云雾起，正是老君传法时，
玉府殿前传授法，皇母阶下度新臣，
新臣弟子桥头跪，当坛保举作证明，
云雾屡屡老君殿，海水茫茫圣主宫。
左手接真诀，右手接阳钱，
接得阳钱有用处，师父买香烧供坛，
传你持家去养老，十方符灵到百年，
太家阳钱丢水碗，老君有法又来传。
引度师，再引新臣弟子各衙行走，（回桥前跪）
当坛保举，求授宗妙诀诀，
还傩收煞倒火诀、王岳诀、三十六道现罗诀、上洞诀、中洞诀、下洞诀、和霄诀一道，镇殿李广将军诀、九头诀、上中下洞霄诀、上中下赐你安封洞诀一道，付与新臣弟子身。
照前唱引度师不有那宗，
我将祈求传与你，谨记心头在心间。
赐你造坛诀、造村诀、造场诀、造变诀，披牌挂诀。破洞诀、前光后暗诀、搅马退病诀、收风闭雨诀，付与新臣弟子身。
（照前唱）
新臣弟子传你许多妙诀，你去十方用之则灵，救男女成对双，新臣弟子你有三不吃，一不吃犬肉，二不吃麻雀肉，几遇崔生三日未满不吃，
当坛保举师，再求那一宗，和婚传各
赐你奉神诀、收祸诀、收鹰诀、倒场诀、倒灶诀、破青断黄诀、独角牛羊诀、都录诀、海底印洞城铁壁诀、八变将军诀、八阳大海印麒麟狮子诀、三十争夜造水碗诀、九州统兵诀、龙公抱龙母诀、龙子抱龙孙诀、发兵诀、黄斑饿虎诀、五猖诀、四圣帮驾入水碗诀、三洞梅山诀、金龟诀、银龟诀、董仲仙人诀、迎请仙师诀、天地总合诀、收送诀、造宅诀、辞送诀、发舡诀、浩舡诀、斩绳诀、断隔诀，付与新臣弟子身。（照前唱）

引度师，你引新臣弟子，再求那一宗，
我将解冼法诀传授于你，处要谨记，
赐你悬旗挂榜诀、变食赈孤诀、升方破狱诀、断送诀、打符记、车井诀。
新臣弟子投拜法，我将妙法传你身，
吾今赐你一碗水，化为大海水茫茫，
张五郎，升天去，李五郎，塞鬼门，
日城藏，家口眷，夜晚里，断邪精，

邪师起心来问我，番身跳下水中心，
我将水碗赐予你，符灵水顺救良民。
（到此新臣吃水）
今则妙法传周全，赐你五雷一顶冠，
此冠不是非凡冠，将来化为五台山，
抬头观天天兵发，底头看地火纷纷，
以后行罡并动步，蛐蛇缠住鬼神惊，
今赐将来赐予你，邪魔妖怪永无形，
赐你一件龙鸟衣，乃是天虫口内丝，
玉女仙姑手中绩，皇母娘娘亲手织，
凡人要穿不得穿，交与新臣弟子穿，
新臣将来身上穿，红火连天烧身飞，
若有强神不服鬼，行罡扩动下傩圈。
老君赐你一把刀，此刀不是非凡刀，
西眉山上出铁矿，老君将来炉中烧，
将来八卦炉中煽，九炼成钢打师刀，
化为一把斩邪刀，新臣拿去十方摇，
邪精一见师刀响，尽皆心惊自奔逃。
吾今赐你一付卦，此卦不是非凡卦，
西眉山上紫竹脑，张台二郎去砍倒，
前砍竹来后挖根，鲁班锯破两边分，
左边称来无四两，两边共称无半斤，
上有黄天分世界，下有百鬼定乾坤，
今则为师赐于你，百家门下用则灵。
新臣诚心投拜我，吾今赐你一鸣角，
此角不是非凡角，西湖西海犀牛角，
十方门下来相请，坛前吹动三声角，
千兵万马随身走，途中吹动降妖魔。
新臣诚心拜吾身，吾今赐你一柳巾，
此巾不是非凡巾，募化十方相助成，
老君化为白毛扇，新臣得去斩邪精，
若有邪家来斗法，轻轻展动化灰尘。
新臣跑拜老君前，吾今赐你一根鞭，
此鞭不是非凡鞭，老君打邪紫金鞭，
顺行元年生竹子，生在江南七宝山，

老君骑马云头看，看见此竹放毫光，
张台二郎去砍倒，分为三节在坛场，
中间将来做傩纂，尾子将来造旗飧，
竹脑将来做卦子，百家门下定阴阳，
金鞭将来打妖怪，邪魔一见各慌张。
吾今赐你一令牌，坛前打动五雷开，
十方请神令牌响，千兵万马鹏拢来。
邪魔妖怪来看见，胆战心惊远退开。
新臣双膝跑桥头，吾今赐你一神标，
此标不是非凡标，六六原有三丈六，
祖本二师都在内，千兵万马内中存，
十方门下来相请，穿岩破洞降妖精，
去时与你随身走，回转拥护紧随身。
为师还有一颗印，今在殿前赐你身，
一印能透千张纸，全凭印押奏申文，
几百牒创不离印，颁迎对驾降坛门，
今则为师赏赐你，一生百发不求人。
新臣投法拜吾身，赐你偏拐杖一根，
上指三十三天界，下指十八地狱门，
众曹祖师齐拥护，出入远近不离身，
今则为师赐予你，斩尽天下邪魔精。
为师件行交与你，用之则灵救良民，
十方门下朝日请，车不停来马不停，
为师今则祝咐你，谨记牢牢计在心，
出入十方莫好强，莫把神灵来看轻，
诚心皈依度钱纸，救男得好女得生。
恭惟十方大显应，得艺莫忘传度恩。
（中华民国二十四年乙亥岁十月中旬传石法彰抄，马代坤整理）

附录二 《开洞》（傩坛正戏）

谢国祥回忆
邓光华整理

（戏头子）急急打鼓急急捶，桃园请戏正正回，请出桃园十二戏，地盘业主赴傩坛：

唱：

地盘神来地盘神，说我无名我有名。
自从盘古分天地，三皇五帝定乾坤。
生我之时无日月，长大起来我为尊。
房前屋后都有我，万国九州有我名。
父亲有名耒百万，母是堆金积玉人。
上无三兄并四弟，单生地盘我一人。
要知我的名和姓，耒开来就是我的名。

（内白）：哎！你的出处到说了，主人请你来作甚么？

盘：我不说，你也不知。

（内白）：还是要说呀。

地盘。你听着，（唱）：

当先有个刘什氏，李狗劝她开五荤。
她家请客不请我，我发气冲进她家门。
李狗一见地盘到，心中吓得战兢兢。
把我拉到酒席上，暗拿药酒起黑心。
老神不知是毒计，药酒吃到肚中存。
李狗把我灌醉了，将我拖到后花园。
来在花园就动手，一把钢刀亮铮铮。
钢刀一把铮铮亮，地盘被害后花园。
我去阴曹把状告，阎王叫我快还魂。
太白仙官心不忍，忙拿仙丹给我吞。
寅时仙丹落进口，卯时地盘又还魂。

行往桃园三洞过，喊一声把把①快开门！

唐氏：（唱）啊！玉皇门，

我在云端打磕睡，忽见凡间闹沉沉。

拨开云头来观看，只见地盘跪埃尘。

（你）或为天干来求雨，或为进京求功名？

一要文书来相请，二要墨帖来相迎。

文书墨帖写得明，老神腾云下凡尘。

倘若文书写不明，要我下凡万不能。

地盘：（唱）

一声不了又一声，把把在上听原因。

不为天干来求雨，不为海干来求神。

不为场街求买卖，不为京都求功名。

你在云端仔细听，细听地盘宣疏文。

我今不为别样事。（念）单为童关不逐命犯阴司求

愿，开洞之时请到你，（接唱）还金标良愿

你来桃园开洞门，行往桃园三洞过。

作一个传书带信人，我今打马前去了。

你慢慢走来慢慢行。

唐氏：（唱）

地盘打马前引路，忙来五方驾祥云。

一架东方青云起，二架南方起赤云。

西方白云莲花现，北方黑云朵朵鲜。

五色祥云齐驾起，腾云闪闪下天庭。

一十五里桃花殿，二十五里杏花村。

不觉行程来得快，傩坛就在前面存。

（白）：我在南天门上，观见门前三个小伙抬一个猪槽，打马一过去，勒马一过来，把老神逼出一身汗水来了。

（内白）：太婆有所不知，那是门外三界四值事务功曹，文书相请，墨帖相迎哩！

唐氏：（白）这倒也是，来在傩坛还是先参其神，后参其人？

（内白）：先有人请，先参其人，后参其神。

唐氏：有心恭敬，无心恭敬？

（内白）：有心如何，无心如何？

---

① 把把：思南农村方言，老太婆的意思。

唐氏：有心恭敬站上一层，无心恭敬，我打马回程。

（内白）：太婆，来得去不得。

唐氏：然何去不得？

（内白）：来在傩坛，要为主人家打开桃园三洞，请出合朋戏子勾销了良愿再转回华山。

唐氏：（唱）

南官主、户主人，请出中华龙凤门。

请你出来无别事，同吾上前参拜神。

上头参拜“三清主”，下牌参拜“八庙”神。

朝着上神磕个头，后来儿孙做公侯。

朝着上神作个揖，一年四季免灾疾。

朝着上神打个签，不是拜人是拜神。

要拜华山来的神，不拜马前子弟们。

拜罢起来分左右，你向东来我向西。

你去东边陪客坐，我去西边赶朝王。

八宝罗裙抽了线，一时二刻到堂前。

（白）：这个主人癫癫狂狂，锣儿敲得响当当，鼓儿打得当当响，难道在凡间作恶？

（内白）：太婆有所不知，主人正在行善，为他家少爷小姐还愿，请得太婆下凡，就是要打开桃园三洞，请出合朋戏子勾销良愿。

唐氏：原来如此。

（唱）啊，玉皇门，

来往傩坛大半天，未把鞋底来提针。

你这地盘小冤愆，耽误老神大半天。

来在傩坛无别事，打打[①]鞋底散精神。

行一步，打一针，打个神仙吕洞宾。

前头打个芝麻路，后头打起水波云。

两边打的人字路，当中打个大团园。

地盘：（唱）

一出门来观白坡，听我唱首扯谎歌。

说我扯谎真扯谎，虱子上床脚板响。

万丈深潭老虎吼，柏香林里鲤鱼狂。

两个瘸子比跑步，两个瞎子比看书。

---

① 打打：思南农村方言，即用针线缝鞋底。

早晨看见牛下蛋，晚上又见马搭窝。
扯把青菜来点火，烧断九江一条河。
（内白）：光扯谎，你怕不怕羞？
地盘：怕？我就来说个“怕”！
（内白）：你把“怕”说来我们听听：
地盘：你听呀！（唱）
一出台来公对公，雷公虫怕的是骚鸡公，
鸡公就怕岩鹰打，岩鹰又怕旋头风。
旋风又怕土墙挡，土墙又怕老蛇通。
老蛇又怕叫花子，叫花子怕的是贫穷。
贫穷就是怕恶鬼，恶鬼怕的是端公。
端公就是怕求雨，求雨不来一场空。
（内白）：哑鬼，你真说了一通“怕”，还有什么呢？
地盘：还有个“亲”哩？
（内白）：什么亲？你说来听听？
地盘：你听着，（唱）
人人说是老天亲，老天也有二样心。
东边下起滂沱雨，西边却是大晴天。
人人说是爹娘亲，爹娘也有二样心。
金银财宝归别个，破衣旧裳给我们。
人人说是弟兄亲，弟兄也有二样心。
好的之时同屋坐，不好之时把家分。
人人说是两口子亲，两口子也有二样心。
好的之时同床睡，不好之时把脚蹬。
（白）走前上来撞哟，撞！
唐氏：清早八晨，哪里来你这个疯人，你到底是谁呀？
地盘：你是哪一个？脸上起，起壳壳。
唐氏：看你花眉花眼，你到底是谁？
地盘：我们各自说出真名真姓，不必相瞒。
唐氏：好，各自都说。
地盘：我是房前屋后，地盘的业主，你呢？
唐氏：我是桃园三洞唐氏把把。
地盘：你真是唐氏把把？
唐氏：是真！
地盘：我看有假。

唐氏：货物有假，难道人都有假？
地盘：曾记得，当年之先，幼年之时，唐氏青春年少，花红皮嫩，如今脸上起壳，起壳！
唐氏：我也曾记得，当年之先，幼年之时，地盘乃一白净小伙，如今不但缺了牙巴，脸上也起了斑鸠毛喽……
地盘：把把！既然你是真唐氏，我就要盘你一盘：
唐氏：你愿盘就请。
地盘：（唱）

一声不了又一声，把把在上听原因。
不将别样来问你，将你出处说一声。
家住何州并何县，又是县内哪家人？
父亲有名哪一个，母亲又是哪里人？
何人见你神通大？封你桃园管洞门。
简简单单问几句，请你从头说根生。

唐氏：（唱）

一声不了又一声，地盘业主听原因：
家住唐州唐阳县，唐阳县内我家门。
父亲有名唐天子，母是安氏尊夫人，
上无三兄并四弟，只生奴家一个人。
奴家长到十六岁，未有门当户对人，
魏徵承相来作媒，周家门上结为婚。
嫁去三年六个月，肚内没有半毫分，
爹娘嫌我相貌丑，一阵乱捧打出门。
玉皇见我神通大，封我桃园管洞门。

地盘：（唱）

一声不了又一声，把把你请接住声。
不提桃园犹自可，提起桃园有根生。
上洞桃园几座廊？庙内共有几尊神？
又有几尊朝上坐？又有几尊对大门？
几个穿红几个绿？几个排兵穿战裙？
上洞桃园几口塘？几口温来几口凉？
又有几口人吃得？又有几口闹（毒）凡民？
上洞桃园几个犬？咬死何州何县人？
又有几棵仙桃树，几棵酸来几棵甜？
简简单单问几句，慢慢答来慢慢分。

唐氏：(唱)。

一声不了义一声，地盘你请听详情：

上洞桃园九座庙，每座庙内九尊神。

又有五尊朝上坐，又有四尊对大门，

三个穿红两个绿，四个排兵穿战裙。

上洞桃园九口塘，五口温来四口凉，

又有五口人吃得，又有四口闹（毒）凡民。

上洞桃园九个犬，身长丈二零九分，

九个恶犬来为害，咬死唐阳百姓人。

上洞桃园九十九棵仙桃树，九棵酸来九棵甜。

甜的九棵人吃得，酸的九棵闹凡民。

九十九块金砖石，用来堵住三洞门。

九十九步金梯子，叮叮当当到桃园。

地盘：把把！既然上洞桃园你答对了，那中洞、下洞谅你也能晓得？

唐氏：那是自然，中洞、下洞也在老神肚内打转哩。

地盘：把把，我前去叫主人把肥猪杀起，老酒煮起。你把桃园三洞打开，即刻就来领受良因。走、走、走，去了呀！

唐氏：(唱)

地盘打马前头去，我在桃园开洞门，

把坛老师哪一位？你来桃园领神灵。

上洞桃园迎风接驾三巡酒，“十二戏”“二十四戏”请出门。

迎风接驾三巡酒，中洞神仙出洞门。

迎风接驾三巡酒，下洞神仙出洞门。

上洞、中洞、下洞，总求阳卦开了洞，一同打马出洞门

若有哪个未请到，一同打马出洞门。

阳卦一手开了洞，阴卦一道封洞门。

开一洞，封一洞，莫等邪精入洞中。

三洞桃园齐请到，众神在上领良因。

(戏尾子)：来时战鼓阳阳，不敢久占师家傩堂，去时战鼓阴阴，不敢久占师家傩边。东边有锣借锣，西边有鼓借鼓，鸣锣响鼓，唐氏转回华山，转桃园也！

附录三　《麦粮封官》（傩坛外戏）

罗君国回忆
邓光华整理

人物：

正德皇帝，简称正
谢文清，简称谢
杨氏，简称杨
付洪，简称付
松林土地，简称土
家院，简称家

开幕：闹台锣鼓

谢：（上、韵白）

一年一度春，家家户户把田耕，
吃得苦中苦，方为人上人。

我，谢文清，今日起来，眼看天气晴朗，气候温和，正好去南山割麦薅豆。待我把妻子杨氏叫出来交待一声，要她今日早点给我送饭上山（喊）杨氏！杨……氏

杨：（内应）来了！（出）为夫叫我有什么事呀？

谢：我今日要去南山做活路，你要早些把饭送到山上来。

杨：为妇知道了，你请前去，我随后就烧火煮饭，早些把你送去好了。

• • •

谢：（唱）春来勤耕早向前，夏日起早莫贪眠。

秋来偷懒无收获，冬受饥寒莫悲天。

（过场）

咦！我这麦子黄得真好呀！看来今年是一个好年成哟！好，割起来！

（唱）岩上有根棕，岩下起狂风，
人怕志来穷，谷怕午时风。
……

咦！不知不觉麦地割了一大块，肚子也好像在咕噜咕噜叫了，怎么杨氏还不

把早饭送来？

（唱）山歌好唱口难开，樱桃好吃树难栽，

大米好吃田难办，鲜鱼好吃网难搬。

（白）咦！时间不早了，杨氏怎么还不送饭来？杨氏呀杨氏，你也太不成话了，难道不知为夫做活的苦呀！你在家里磨，我可在坡上饿。（又张望）看来还没有动静，我不如到大树下那块石板上睡上一会再说……

正：（上念白）太平一统镇山河，自古为王多快活，离了北京燕山地，方知世人苦处多。寡人朱武宗，国号正德，自从登基以来，国泰民安，风调雨顺。举国上下，刀枪入库，马放南山，一派太平景象，好不叫人欣喜。不料昨夜晚宿龙床，偶得一梦，梦见风吹山摇，我怀抱小山，斗大的红星坠落于西山地界，不知有何凶吉？请圆梦先生一算，原来两山地界有一忠民与为王有君臣之分。因此，我今日更换龙服，乔装出外，要去西山暗查私访那位有缘之士。为了不让百姓认出我来，还是少作停留，跨马前行为是。

（唱）：正德王（我）跨龙驹，要到西山去访贤，

独自来到乡村路，忽然饥饿路难行，

站上土台来观看，附近有无过路人。

• • •

土：（韵白）可笑可笑真可笑

土地老者带纱帽

骑不得马，坐不得轿

抬不得板子喊不得道

后花园内放一炮

吓得土地双脚跳。

（白）：吾乃是松林土地神也，因坐在家庙中耳烧面热，坐立不安，掐指一算，方知当今皇上与西山谢文清有君臣之分，今日出来访贤，路过松林坡，忽然腹内饥饿难忍，我不去侍候谁能知晓？待我想个办法。唉，有了，谢文清之妻杨氏今日要去南山送饭，现在未到，我不如现在去给她报个信，让她送饭路经于此，也好搭救一下正德王。好，就这么办。唉！我乃神人打扮，这样去叫杨氏怎么行呢？还是变个样子。

（过场）：一变二变，土地不见；三变四变，牧童出现。变倒变得好，神仙变成看牛娃了。待我往谢家大门去也。

（板）：一去二三里，麦子来种起。烟村四五家，麦子在扬花。楼台七八座，麦子快上磨，八九十枝花，转眼就到谢大娘娘家！（喊）谢娘娘在家吗？

杨：（内应）何人在喊？

土：我是西山看牛娃，谢大爷在南山割麦，肚子饿了，要我给你带个信，早些把他送饭去。

杨：（开门出）知道了！牧童哥！谢谢你了，请到家中用茶！

土：不必客气。我的牛儿跑远了，得马上回去。（念）：天上“打更鼓，神仙归洞房”。（下）

杨：（唱）忙将灶火紧紧吹，烧得茶饭不延迟。

再把家什收拾好，随身携带要起身。

杨氏女呀出门庭，急急忙忙南山行，

莫说今日君行早，谁知更有早行人。

走上前来往前看，一位君爷把路拦。（回走）

正：娘子停步，请问你身背何物？

杨：身背麦粮饭，

正：手提什么？

杨：手提苦菜汤。

正：麦粮饭能充得饥吗？

杨：能充饥。

正：苦菜汤能解得渴吗？

杨：能解得渴。

正：既充得饥，解得渴，你能不能借半碗与我过路之人？

杨：你若不嫌弃，只管吃就是了，只不过我们农户之家吃的乃粗粮苦菜，恐怕不合君爷口味。

正：不必拘礼，你们能吃，我也能吃。那就向你借下半碗，以解腹中之饥。

杨：君爷，请稍等片刻，待我舀来。（过场）

杨：君爷，请。

正：双手接过莲花碗，咽喉哽哽实难吞，

朝廷生活千般好，哪知农民受苦辛。

怀中摸出银一锭，拿与娘子作饭钱。

杨：君爷，早先不是说了，我们农家的粗茶苦菜是不要钱的。不必客气。

正：谢谢娘子，请！

（台白）好个聪明贤惠的娘子，待我站上高坡看她往哪里送饭呀。

杨：（唱）急急忙忙把路赶，我夫做活在南山，

沿途无心看风景，肚中饥饿做活难。

（过场）麦子都割完了，豆子也薅了这么一大片。人呢？怎么不见为夫？（喊）谢郎吃饭了！谢郎在哪里，吃饭……！原来他在树下睡觉，谢郎吃饭！

谢：（起身）我早已饿了，赶快拿来吃吧（拿碗一看），杨氏，我且问你，往

日送饭满满一大碗，今日的饭为何只有半碗？

杨：（欲言又止）……为妻来时路过松林坡，遇见一位过路君爷，他说肚中饥饿，要讨半碗充饥，我就借了半碗与他。

谢；那君爷与你有亲？

杨：非亲。

谢：有故？

杨：非故。

谢：一无亲，二无故，你为何送饭与他吃？（大怒）杨氏！你这贱人！

（唱）骂声杨氏太不妥，你同君爷有勾伙，勾伙君爷是小事，别人骂我尖脑壳，说着说着火上冒，定叫你谢氏不得活。（毒打）

杨：（唱）双脚跪在夫面前，且听妻子把话禀。（你）打一拳来饶一拳，饶那一拳值千金。

谢：（唱）贱人不必嘴喳喳，你和君爷有“俚拉”，随便给他菜饭吃，老子眼睛不沾沙。

杨：（唱）哪个男子不外走？哪个女子不出门？

谁人背起锅灶走？哪个带着碗盏行？

在家可会迎宾客，出门方知少主人。

谢：（有所触动）唉！你这贱人说的倒是有些道理，我谢文清是个豆腐心肠，好！起来，起来！我问你，你从大路而来，还是小路而来？

杨：大路怎么样？小路又怎么样？

谢：大路而来你就小路而去，小路而来就大路而去。否则，再碰上那位君爷，又去勾搭起来我可不会饶你。

杨：（转过身）去…去…我偏要原路而来，原路而去：

（唱）

两脚离了南山地，急急忙忙转回程，

树上鸟儿喳喳叫，不知灾祸何时临，

想起丈夫来毒打，冷水浇头实伤心。

（忽见君爷在前）（白）哟，君爷为何还在此？赶快起程才是。

正：娘贤，我本应马上起程，但还有一件事想问问你，不知该不该问？

杨：什么事？

正：刚才田间那一大汉是谁？

杨：是奴的丈夫。

正：既是你丈夫，他为何将你毒打？

杨：（忍气吞声，不答）

正：莫不是为你借给我吃的那半碗麦粮茶饭吃？

杨：（忽然一动）君爷，你差唉！我丈夫哪是那种小人？刚才他确是为半碗饭之事，不但打我，还骂我呢！骂我没有家教，他说既然君爷腹中饥饿，就应请到家中，高桌子，矮板凳，认真招待才是道理。因此，他、他就打了我呀！

正：啊！你丈夫姓什么？叫什么名字？你姓什么？娘家住在哪里？

杨：我姓杨，娘家住杨家村。婆家姓谢，住谢家庄，丈夫名叫谢文清。

正：你家耕种之地是祖传之业，还是佃租别人的？

杨：我们耕种之地全是向付大人家佃的。

（念）拜上拜上多拜上，哎！岂有拜臣之礼？罢！常言道：行客拜座客，还是拜得的。

（提笔写）“拜上付洪志爱卿，百亩良田你捐赠，送与谢家渡贫生。谢家庄封为太通府，杨家村封为贤女村，谢文清，封为皇王太守，杨氏女封为一品夫人。”

圣旨已毕，望爱卿领旨（将旨递与杨氏）。

杨：（半信半疑，唱）。

双手接过书和信，没有凭证不谢恩。

正：（唱）

好个聪明杨氏女，要向为王要凭证，

腰中解下金銮带，交与贤娘作把凭。

杨：（接唱）双手接过金銮带，一重恩谢九重恩。

正：娘贤，请起。你快叫你丈夫速将书信送给付洪志家去……娘贤请。

杨：君爷请。

正：（下）

杨：（唱）得了圣旨心高兴，兴高彩烈回家门，今日好似鱼得水，鱼水之恩比海深。

• • •

谢：杨氏回家已有一阵，想必她已把晚饭做好，我也该回家去了。（收拾，挑担过场）。

唱：走了一山又一山，只见杨氏把门关。

（白）咦！也许是刚才我打了她，还在家中生我的气哩！我还是首先给她赔个不是。杨氏——杨氏！开门来。

杨：（内应）谢郎回来了呀！

（出白）谢郎，赶快放下担子进屋来，我告诉你一个大喜事！

谢：喜从何来？

杨：你赶快将这封书信送到付大人家去。

谢：怎么个送法？

杨：你去到他家，要他鸣炮施礼，打开中门迎接。

谢：这，这怎么行呢？

杨：赶快去吧！当中自有道理。

谢：（唱）手拿书信起疑云，妻子说话定有因，

农夫种田是根本，豪门礼节搞不清。

来此已是付大人门口，待我叫人开门。开门！开门来哟！

院：（内白）何人叫开门？

谢：咦！你怎么半天云挂口袋——装“疯”？你亲家来了都听不出音了吗？赶快开门

院：门往南方开，猪去狗又来。啊！是亲家呀！请进。

谢：家院！今日的亲家就不比往日的亲家。你禀告你家大人，今日要鸣炮施礼，打开中门迎接才是。

院：哎！这倒新鲜。你等着，待我禀告付大人。

（内白）大人，外面谢文清求见。

付：叫他进来。

院：大人在上，谢文清说，今日的谢文清不比往日的谢文清，要你鸣炮施礼，打开中门迎接。

付：（吃惊思忖）家院，既然如此，下令放炮，打开中门，请谢文清进来。

院：（内白）大人有令鸣炮三声，打开中门，请谢文清入府！

（谢文清进）

付：胆大谢文清，今日见了老爷为何不下跪？

谢：报告大人，头上有屎。

付：莫非手上有纸（旨）？

谢：有旨。

将旨呈上，家院摆上香案宣读圣旨。

院：香案已备：

付：（读旨，然后白）家院，替谢大人更衣、配马，鸣炮送谢大人回府。

院：遵令。（过场）老爷，各项备齐。

付：谢大人，请受老夫一拜。

谢：不敢，不敢！

付：礼当，礼当！

谢：付大人，请受谢文清一拜。

付：谢大人过谦了。

谢：付大人请！

付：谢大人请。

谢：（唱）转身跨上高头马，途中只见马蹄翻。
昨日还是农夫汉，然何今日做了官。
若是妻子见了我，心中必定更喜欢。
家门口已到，待我叫一声妻子开门。杨氏，杨氏，我这马关在哪里？
杨：（出门）谢郎回来了。
谢：哎？谢大人都不会叫一声，什么谢郎谢郎的。
杨：哎！谢文清，你，你，你要饮水思源呀！
谢：（猛醒）夫人休怒，待我向你赔个不是。
（唱）双膝跪在妻面前，道声夫人听详情。
千错万错是我的错，不该田中打亲人。
胡言乱语伤了你，请你丢上九霄云。
杨：（唱）叫声为夫听奴言，且听妻子把话明。
男儿头上顶皇天，怎能低头拜妇人？
你若有心能悔悟，夫妻偕老共百年。

附录四　歌（乐）曲谱例索引

音例1　《上坛歌》　祭祀歌曲
音例2　《出功曹》　祭祀歌曲
音例3　《和神会上领良因》　祭祀歌曲
音例4　《和十二月花》　祭祀歌曲
音例5　《请戏神》　祭祀歌曲
音例6　《踩九州》　祭祀歌曲
音例7　《只等柳毅传书来》　外戏唱腔
音例8　《地盘神》　正戏唱腔
音例9　《三月桃花开》　正戏唱腔
音例10　《只有五郎生得歹》　正戏唱腔
音例11　《地盘业主听原因》　正戏唱腔
音例12　《打将军》　正戏唱腔
音例13　《说我无名我有名》　正戏唱腔
音例14　《只见夫君神魂掉》　外戏唱腔
音例15　《旦角腔》　外戏唱腔
音例16　《老生腔》　外戏唱腔
音例17　《丑角腔》　外戏唱腔
音例18　《哀子调》　外戏唱腔
音例19　《阴腔》　外戏唱腔
音例20　《一驾东方青云起》　外戏唱腔
音例21　《芙蓉花满地开》　外戏唱腔
音例22　《昨日领了帅母命》　辰和腔
音例23　《龙门就在面前存》　外戏唱腔
音例24　《请师歌》　祭祀歌曲
音例25　《请三师》　（一）祭祀歌曲
音例26　《请三师》　（二）祭祀歌曲
音例27　《请三师》　（三）祭祀歌曲
音例28　《参拜歌》　祭祀歌曲
音例29　《采山歌》　祭祀歌曲
音例30　《踩九州》　祭祀歌曲

音例 66 《小生哭腔》 插戏唱腔
音例 67 《老生调》 插戏唱腔
音例 68 《生角苦音》 插戏唱腔
音例 69 《梅山歌》 祭祀歌曲
音例 70 《敲神锣》 祭祀歌曲
音例 71 《出台调》 曲牌
音例 72 《大开门》 曲牌
音例 73 《小开门》 曲牌
音例 74 《金钱落地》 曲牌
音例 75 《放板》 曲牌
音例 76 《苦板》 曲牌
音例 77 《鬼挑担》 祭祀锣鼓谱
音例 78 《头子》 祭祀锣鼓谱
音例 79 《阴三阵》 祭祀锣鼓谱
音例 80 《阳三阵》 祭祀锣鼓谱
音例 81 《快二锤》 祭祀锣鼓谱
音例 82 《懒三锤》 祭祀锣鼓谱
音例 83 《一二三》 祭祀锣鼓谱
音例 84 《四面进》 祭祀锣鼓谱
音例 85 《闹台》 正戏锣鼓谱
音例 86 《单独尾子》 正戏锣鼓谱
音例 87 《双独尾子》 正戏锣鼓谱
音例 88 《凤点头》 正戏锣鼓谱
音例 89 《雁拍翅》 正戏锣鼓谱
音例 90 《扑灯蛾》 正戏锣鼓谱
音例 91 《豹子头》 正戏锣鼓谱
音例 92 《马咬牛》 正戏锣鼓谱
音例 93 《起板》 插戏锣鼓谱
音例 94 《小机头》 插戏锣鼓谱
音例 95 《哀子》 插戏锣鼓谱
音例 96 《鬼扯脚》 插戏锣鼓谱
音例 97 《六个鸡》 插戏锣鼓谱
音例 98 《小出场》 插戏锣鼓谱
音例 99 《大出场》 插戏锣鼓谱
音例 100 《三锤锣》 九板十三腔曲牌

音例 101　《朝金殿》　九板十三腔曲牌
音例 102　《单夹双》　九板十三腔曲牌
音例 103　《凤点头》　九板十三腔曲牌
音例 104　《双拍翅》　九板十三腔曲牌
音例 105　《双凤朝阳》　九板十三腔曲牌
音例 106　《扑灯蛾》　九板十三腔曲牌
音例 107　《豹子头》　九板十三腔曲牌
音例 108　《流水板》　九板十三腔曲牌
音例 109　《观师调》　祭祀歌曲
音例 110　《当家才知盐米贵》　祭祀歌曲
音例 111　《埋头刻苦攻书文》　祭祀歌曲
音例 112　《出台腔》　正戏唱腔（同音例 40）
音例 113　《请神》　祭祀歌曲
音例 114　《舡神》　祭祀歌曲
音例 115　《安安送米》　正戏唱腔
音例 116　《要到桃园请客人》　正戏唱腔
音例 117　《游傩涉海》　祭祀歌曲（同音例 143）
音例 118　《送郎歌》　薅草锣鼓
音例 119　《婆婆叫我为何因》　正戏唱腔
音例 120　《交标歌》　祭祀歌曲
音例 121　《夫妻倾吐内心话》　外戏唱腔
音例 122　《姜相公写休书双眼泪流》　外戏唱腔
音例 123　《万般还要老师传》　玻戏唱腔
音例 124　《再不喊号不实在》　薅草锣鼓
音例 125　《扬花号》　乌江船工号子
音例 126　《太阳出来照白岩》　乌江船工号子
音例 127　《辞神歌》　祭祀歌曲
音例 128　《仙角传到玉皇门》　正戏歌曲
音例 129　《踩八卦》　正戏歌曲
音例 130　《唱判官》　正戏歌曲
音例 131　《百万雄兵赴傩坛》　外戏唱腔
音例 132　《东方来了个青判官》　正戏唱腔
音例 133　《正月桃花二月开》　祭祀歌曲
音例 134　《帝王传》　阳戏唱腔
音例 135　《四功曹调》　阳戏唱腔

音例 136　《铺傩下网》　祭祀歌曲（同音例 36）
音例 137　《请神》　朝山拜佛歌
音例 138　《撒花》　道教道场仪式歌曲
音例 139　《思南》　傩仪歌曲与道教道场歌曲比较联谱
音例 140　《柳三神》　正戏唱腔
音例 141　《只等柳毅传书来》　外戏唱腔（同音例 7）
音例 142　《请神》　祭祀歌曲（同音例 113）
音例 143　《游傩涉海》　祭祀歌曲
音例 144　《还魂调》　祭祀歌曲

附录五 插图图示索引

（锣鼓、竹卦、牛角、师刀的摄影：吴秀松；其他插图的摄影：汪育江、邓光华）

附录六　图例

后　记

当我的研究文集《傩与艺术·宗教》出版后不久，我便有幸接到香港“中国传统仪式音乐研究计划系列丛书”计划总部寄来的稿约：撰写一本傩仪音乐方面的论著。当时我的心情自然是高兴的。因为，它使我有机会在我国的传统音乐园地里再植一株新苗。但也曾略有一丝踌躇：我深知完成这个任务的艰巨性。傩文化博大精深，内涵丰富，撰写傩仪音乐论著并非是一项单纯的音乐命题。傩乐是傩文化的重要组成部分，研究傩乐必然要将其放置到整个傩文化的大背景中进行，这就要涉及文化学、人类学、民俗学、社会学等诸多学科。以本人的学识水平，实难承担此任。后来，是在师友们的鼓励与敦促下动笔的。经过一年多的时间，竭尽愚钝之力，才使这本书画上了最后的句号。

本书撰写过程中，著者再次去到铜仁、思南一带，作了进一步采风和学习，在此同时阅读了大量的古典文献与地方史志，参考并吸收了当代学者的有关研究成果，以及一些基层文化工作者的原始资料，虽然文中已注明出处，值此仍表示衷心的谢忱。初稿写成，又承蒙民族音乐学家、贵州省音乐家协会主席、贵州省高等艺术专科学校副教授古宗智先生提出许多宝贵意见，以供修改，谨表由衷的感谢。

我也要感谢与我风雨同舟的妻子柯泰祥，她既是一个深受患者欢迎的主治大夫，同时也是一个修养有素的业余音乐爱好者。长期以来她不仅为我承担了繁重的家务，对我的研究工作也给予充分理解与支持，百忙中帮我抄稿、校稿，成为我事业上的重要帮手与知音。本书的初稿有不少便是她熬更漏夜抄正的。可以说，拙著得以顺利完成是同她分不开的。

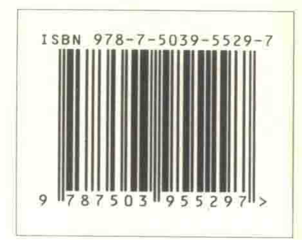
特别需要郑重说明的是：本书的撰写自始至终都得到香港“中国传统仪式音乐研究计划系列丛书”编委会的具体支持与指导。丛书主编、民族音乐学家、香港中文大学音乐系教授曹本冶先生对书稿的题纲与正稿均作了精心审阅。台湾新文丰出版公司的编辑们在极其繁忙的情况下，也为本书出版提供了许多方便。这里，特向他们致以深深的谢意。

拙著涉及的问题很多，由于水平所限，错讹之处实难避免，敬请专家与读者祈谅，并不吝赐教。

邓光华

1997年2月16日于贵阳

上架建议：音乐理论


ISBN 978-7-5039-5529-7

定价：39.00元